РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А.М. ГОРЬКОГО

Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения





МОСКВА НАУКА 2006

УДК 821.0(4)
ББК 83.3(0)4
С80

Ответственный редактор
доктор филологических наук *Л.В. Евдокимова*

Рецензенты:

кандидат филологических наук *И.В. Ершова*
кандидат филологических наук *А.В. Топорова*

Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения / [отв. ред. Л.В. Евдокимова] ; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М. : Наука, 2006. – 277 с., 8 ил. – ISBN 5-02-033882-6 (в пер.).

В сборнике статей исследуется эволюция оппозиции "стих/проза" на протяжении нескольких столетий – от поздней античности до начала XVII в. Авторы предлагают ответы на вопросы: в чем состояло различие прозаических и стихотворных переводов одного и того же текста или составляющих частей прозиметра; какими были функции стиха и прозы в указанный период. Первый раздел содержит статьи, посвященные прозиметрам ("Утешение философией" Боэция и его древнеанглийские переводы, "Похвала Святому Кресту" Храбана Мавра, древнеисландские саги, "Старая Аркадия" Ф. Сидни, "Прихоти ума" А.Дж. Бриньоле Сале). В статьях второго раздела рассматриваются самые ранние французские переводы комедий Теренция.

Для литературоведов, историков, театроведов и всех интересующихся европейской культурой Средних веков и Возрождения.

По сети "Академкнига"

ISBN 5-02-033882-6



ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ: СТИХ ИЛИ ПРОЗА?

Сохранившиеся памятники средневековой и ренессансной литературы подсказывают исследователю два различных, но связанных друг с другом способа изучения оппозиции "стих/проза". Во-первых, можно выяснять, чем обусловлен выбор стиха или прозы в близких по содержанию произведениях: в переводах одного и того же текста, прозаических переложениях стихотворных памятников или стихотворных версиях прозаических оригиналов. Во-вторых, можно пытаться понять, чем определяется переход от одной формы речи к другой в рамках прозиметра – произведения, включающего прозаические и стихотворные части. В любом случае возникают хотя и не вполне совпадающие, но сходные вопросы: в чем различие прозаических/стихотворных версий или составляющих прозиметра; обусловлено ли оно экстралитературными или, напротив, имманентными, собственно литературными, факторами; чем диктуется переход от стиха к прозе и от прозы к стиху; наконец, какими были функции стиха и прозы в разное время. Не нужно говорить о том, насколько важны эти вопросы: без ответа на них не может быть ясной ни эволюция, которую претерпели жанры и стили в интересующую нас эпоху, ни общая судьба европейской лирики, ни становление теории и практики перевода.

В течение последнего десятилетия оба подхода к изучению оппозиции "стих/проза" нашли немало сторонников. Упомянем действовавший в 1995–2005 гг. XX в. семинар Э. Баумгартнер (Сорбонна-III), на заседаниях которого обсуждались прозаические и стихотворные переложения одного сюжета[1], а также монографии Ж. Перро и К. Круази-Наке, посвященные соотношению стих/проза в житиях и хрониках[2]. Что касается прозиметров, то они также изучались и в монографиях, и на специальных коллоквиумах[3]. Оба подхода реализованы и в статьях нашего сборника; их авторы, исследуя неизвестный или недостаточно изученный материал, пополняют наши знания о соотношении стиха и прозы в переводах и в прозиметрах.

В Средние века проза, как правило, тяготеет к более высокому стилистическому регистру, прозаические переводы обычно предназначены для более образованных читателей. Иную переводческую стратегию применяют авторы стихотворных переводов: они отказываются от упоминания исторических реалий и мифологических имен, встречающихся в оригинале, или заменяют их коррелятами, хорошо знакомыми адресату. Если же они и сохраняют в переводе те или иные инокультурные элементы, то сопровождают их развернутым комментарием. В прозаических переводах таких элементов существенно больше, а комментарии к ним более кратки или вовсе отсутствуют. Именно такую картину мы обнаруживаем в средневековой французской литературе. Сходным образом соотносятся стихотворные и прозаические переводы и в литературе древнеанглийской (см. статью И.Г. Матюшиной, где сравниваются прозаический и прозиметрический, включающий прозаические и стихотворные части, перевод "Утешения Философией" Боэция). Стилистическая окраска стиха и прозы меняется в эпоху Предвозрождения (см. статьи Л.В. Евдокимовой).

Средневековые и ренессансные сочинения, включающие прозаические и стихотворные части, многочисленны, разнообразны по своему генезису и жанровой природе: среди них есть и философские диалоги, и дидактические трактаты, и повествовательные произведения – развернутые аллегории, жития, хроники, романы, псевдобиографии и псевдоавтобиографии поэтов. Важно, что диалогические и повествовательные формы этого рода довольно рано стали сближаться и скрещиваться. Невозможность четкого типологического разграничения прозиметров, существование переходных синтетических форм не позволяет, на наш взгляд, связывать термин "прозиметр", как это иногда делается, только с философским диалогом или философской аллегорией; мы предпочитаем использовать его расширительно, причисляя к прозиметрам любой текст, включающий прозаические и стихотворные части.

Функции, которыми наделялись в прозиметрах проза и стих, на разных этапах развития этой формы определялись несколькими факторами. Это:

– генетическая связь раннесредневековой лирики с магией и религией;

– сложившиеся на этой основе представления о маркированности стихотворений и немаркированности (нейтральности) прозы;

– влияние античной риторической традиции с характерным для нее видением стиха и прозы как полностью эквивалентных и взаимозаменимых форм речи;

– наконец, изменчивость смысловых коннотаций стиха и прозы, поочередно ассоциировавшихся то с "правдой", то с "вымыслом". Если для ранних стадий развития литературы характерно отнесение поэзии к области "правды" (благодаря ее сакральным функциям), то позднее с "правдой" ассоциируется проза; поэзия же, напротив, оказывается выразительницей "вымысла".

Статьи, включенные в первый раздел нашего сборника, дают представление о разных этапах эволюции прозиметров, а тем самым и о действии упомянутых нами факторов. В архаических исландских сагах поэтические вставки в формальном отношении резко противопоставлены обрамляющей прозе; стихотворениям присваиваются магические, в том числе пророческие, функции. Некоторые из этих стихотворений, по-видимому, были созданы раньше, чем сами саги; прозаическое обрамление удостоверяет аутентичность сохраненного в саге пророчества (см. статью Е.А. Гуревич). Саги со вставными висами, о которых говорится в этой статье, отчасти напоминают псевдоавтобиографии поэтов, распространенные в романских литературах, где проза, повествуя об обстоятельствах сочинения стихов, свидетельствует таким образом об их правдивости.

"Утешение Философией" Боэция (см. статью И.Г. Матюшиной) и "Похвала Святому Кресту" Храбана Мавра (см. статью М.Р. Ненароковой) стоят как бы между античной и средневековой латинской литературой. В "Утешении" арсенал античных литературных средств – поэтических жанровых форм, стихотворных размеров – особенно богат. Здесь повествовательная и философская проза, лирическая и философская поэзия вступают в сложное взаимодействие. На протяжении книги функции вставных стихотворений меняются: Боэций ведет своего читателя от античной овидиевской элегии к философской поэме и далее к религиозному гимну. Эволюционирует и лирический субъект: скорбного узника начальных стихотворений сменяет в дальнейшем аллегорический персонаж – Философия. В сочинении Храбана Мавра "Похвала Святому Кресту" (810–814) прозаические и стихотворные части близки по содержанию, но различаются стилем. Стих Храбана еще не столь далек от классического, метафоричен, сложен и порой использует топосы языческой поэзии, тогда как проза разъясняет и комментирует стих, освобождаясь при этом от метафор или "поэтических клише" латинской классики. В более позднем древнеанглийском прозиметрическом переводе "Утешения Философией" прозаические и стихотворные части сближаются и лексически, и стилистически, различия между ними во многом определяются имманентными особенностями стихотворной формы (см. статью И.Г. Матюшиной). В этом переводе, на наш взгляд, отражаются внушенные античной риторикой представления о прозе и стихе как эквивалентных формах речи. С подобным соотношением прозы и стиха мы встречаемся в некоторых французских прозиметрах XV в., также отмеченных влиянием риторической традиции[4].

Накануне Возрождения стих и проза, как в архаических литературах, вновь отдаляются друг от друга – в предренессансных и ренессансных прозиметрах уже нет содержательного и стилистического сходства между прозаическими и стихотворными частями; они резко противопоставляются друг другу. С ренессансным прозиметром нас знакомит статья Е.В. Халтрин-Халтуриной, исследующей "Старую Аркадию" Ф. Сидни. Здесь прозаическая форма служит обрамлением для стихотворной антологии, вклю-

чающей различные образцы европейской лирики – античной, средневековой, ренессансной; в композиции этой антологии отражается уверенность Сидни в превосходстве английской поэзии над другими поэтическими традициями. Проза и стих имеют здесь различные, не совпадающие функции: проза организует повествовательную ткань; стихотворения же выделены, приподняты над повествовательным уровнем и становятся смысловыми центрами книги. В "Прихотях ума" итальянца А.Д. Бриньоле Сале, – произведении, окрашенном стилистикой барокко, – стих и проза вступают в открытое соперничество: стихотворные клише переносятся в прозу и осмеиваются, прозаические части повествования ритмизуются, как бы стремясь сблизиться со стихом; со своей стороны, вставная трехчастная поэма теснит прозаическое повествование, а развернутые поэтические описания демонстрируют живописные возможности стиха (см. статью К.А. Чекалова). Автор барочного прозиметра вновь возвращается к риторическому тезису об эквивалентности прозаической и стихотворной формы, выворачивая его наизнанку.

Второй раздел нашего сборника (две статьи Л.В. Евдокимовой) представляет собой целостное исследование, посвященное самым ранним французским переводам комедий Теренция. Они опубликованы в первопечатной книге рубежа XV–XVI вв., носящей название "Французский Теренций". Помимо прозаического и стихотворного перевода комедий эта книга включает и два различных комментария. Нам удалось обнаружить непосредственный источник одного из них – латинский комментарий французского гуманиста Гвидо Ювеналиса, опубликованный в издании Теренция конца XV в. Сопоставление французских и латинских комментариев позволяет расширить и конкретизировать существующие сегодня представления о преподавании риторики и грамматики в конце XV в., об уровне знания античной теории драмы и даже античной цивилизации, доступном в то время различным кругам читателей. Кроме того, выяснилось, что во многих случаях автор стихотворного французского перевода переводил не сам текст античного комедиографа, но глоссы Ювеналиса. Труды ранних гуманистов вообще оказали на переводчика сильнейшее влияние: именно поэтому он насыщает свои переводы высокой и ученой лексикой, семантическими и синтаксическими кальками. Высокий и нередко темный стиль стихотворных переводов противостоит прозаическому комментарию и подстрочнику: проза во "Французском Теренции" наделяется вспомогательными, прагматическими и научными (т.е. нехудожественными) функциями. "Французский Теренций" показывает, что изменение стилистических коннотаций прозы и стиха, отмечающее канун Возрождения, в немалой степени обусловлено влиянием гуманистической культуры и ранних переводов латинской классики.

Л.В. Евдокимова

Примечания

[1] Ср. специальный номер журнала "Cahiers de recherches médiévales" (1998, № 5 : Le choix de la prose), в котором опубликованы работы участников этого семинара. Э. Баумгартнер скоропостижно скончалась в 2005 г.

[2] *Perrot J.* Le passionnaire français au Moyen Age. Genève, 1992; *Croyzy-Naquet C.* Ecrire l'histoire romaine au début du XIIIe siècle. P., 1999; *Idem.* Insertion et réécriture: l'exemple du Roman de Troie dans la deuxième rédaction de l'Histoire ancienne jusqu'à César // Le Moyen français: (Traduction, dérimation, compilation. Actes du Colloque international de l'Université McGill, Montréal, 2–4 octobre 2000). Montréal, 2003. T. 51–53. P. 177–192. Некоторые другие статьи этого специального номера, содержащего публикации трудов Монреальского коллоквиума, также посвящены прозаическим переложениям. Ср. в особенности статью Кл. Бюридана, в которой подводится итог изучению этой проблематики: *Buridant Cl.* La 'traduction intralinguale' en moyen français à travers la modernisation et le rajeunissement des textes manuscrits et imprimés: quelques pistes et perspectives // Le Moyen français. P. 113–158. Ср. также нашу монографию: *Евдокимова Л.В.* У истоков французской прозы: Прозаическая и стихотворная форма в литературе XIII века. М., 1997. Переработанные главы и фрагменты этой монографии были опубликованы позже: Deux traductions du *Physiologus*: le sens allégorique de la nature et le sens allégorique de la Bible // Reinardus. 1998. Vol. 11. P. 53–66; Vers et prose au début du XIIIe siècle: le *Joseph* de Robert de Boron // Romania. 1999. T. 117. P. 448–473; La vie 'X' de sainte Marie l'Egyptienne. Entre prose et vers: du style sublime au style moyen // Romania. 2000. T. 118. P. 431–448; Le Bestiaire d'amour et ses mises en rime: la prose et la poésie, l'allégorie didactique et l'allégorie courtoise // Reinardus. 2000. Vol. 13. P. 67–78; Les dénominations génériques des récits brefs au XIIIe siècle et leur place dans le système des genres: quelques réflexions sur la notion du "genre" au Moyen-Age // Etudes médiévales. Amiens, 2001. N 3. P. 210–219.

[3] *Pabst B.* Prosimetrum. Tradition und Wandel einer Literatur zwischen Spätantike und Spätmittelalter. Frankfurt a. M., 1994; *Dauvois N.* De la satura à la bergerie. Le prosimètre en France et ses modèles. P., 1998. В марте 2004 г. в Сорбонне-IV состоялся коллоквиум, посвященный прозиметрам А. Шартье, Ж. Шатлена, Ж. Молине, О. де Сен-Желе и других французских писателей XV в.

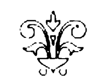
[4] Ср.: *Евдокимова Л.В.* Проза и стихи во французских прозиметрах XV века // Пятнадцатый век в европейском литературном развитии. М., 2001; *Evdokimova L.* Les prosimètres français du XVe siècle: de l'expressivité de la prose à l'expressivité du vers // Actas del XXIII Congreso Internacional de Linguistica y Filologia Romanica (Salamanca, 24–30 septiembre 2001) / Ed. F. Sanchez Miret. Tübingen, 2003. Vol. 4. P. 295–307.



Боэций. "Утешение Философией". Рукопись. После 1476 г. Университетская библиотека. Иена

Прозиметры

От поздней античности к барокко





И.Г. Матюшина

БОЭЦИЙ И КОРОЛЬ АЛЬФРЕД: ПОЭЗИЯ И ПРОЗА

"Утешение Философией" ("De Consolatione Philosophiae") было, как известно, написано Боэцием в конце жизни после трагического поворота в его судьбе, произошедшего в 523 г. Последний труд Боэция, посвященный теме высшей справедливости, затрагивает самые разнообразные вопросы греко-римской философии и изобилует цитатами, ссылками, аллюзиями на множество античных источников. Эти литературные источники и параллели, а также те философские концепции, которые лежат в основе "Утешения Философией", до сих пор представляют главный интерес для исследователей, изучение же текста Боэция как памятника литературы значительно реже привлекает их внимание[1].

Особенности композиции, системы образов, стилистики памятника ясно выявляются при сопоставлении с переводами на другие языки. В этом отношении труд Боэция представляет огромный интерес – он снискал необычайную славу уже в эпоху Средних веков (об этом свидетельствует, в частности, число рукописей, в которых сохранился этот текст, – до нас дошли 84 латинских манускрипта, созданных до начала XII в.), стал предметом многих ученых комментариев[2], вызвал бесчисленные подражания и был переведен на множество языков[3]. Первым средневековым переложением Боэция стал перевод на древнеанглийский язык, приписываемый уэссекскому королю Альфреду. Сопоставление латинского оригинала с этим переводом, в том числе композиционно-стилистическое, и изучение особенностей соотношения в них стиха и прозы и составляют предмет предлагаемой статьи.

По форме латинский текст "Утешения Философией" представляет собой "мениппову сатиру (сатуру, Saturae Menippeae)", т.е. сочинение, для которого характерно чередование стиха и прозы. Мениппова сатира предположительно восходит в генезисе к греческой словесности – к несохранившимся сатирам эллинистического философа-киника Мениппа из Гадары, однако получает распространение не только в греческой (ср.: Лукиан "Разговоры

богов", "Разговоры в царстве мертвых"), но и в римской литературе (ср. Варрон "Менипповы сатиры", сохранившиеся только во фрагментах, Сенека "Апоколокинтосис", Петроний "Сатирикон"). Не много известно о том, как именно использовал стихи и прозу Варрон, но и у Сенеки, и у Петрония в чередовании стихов и прозы отсутствует регулярность. Стихи и проза нерегулярно перемежаются и в "Бракосочетании Филологии и Меркурия" Капеллы Марциана (конец V в.), незадолго до Боэция затронувшего философские проблемы в мениппповой сатире. Поэтические фрагменты здесь обычно помещаются в начале и в конце каждой из девяти книг, но в самих книгах используются весьма нерегулярно. Единственная закономерность, которую можно усмотреть в сочинении Капеллы Марциана, состоит в том, что поэтические фрагменты обычно произносятся от лица богов. Еще более нерегулярно употребляет стихи и прозу Фульгенций; почти все поэтические вставки в его мениппповой сатире сочинены не им самим, но представляют собой цитаты стихов Петрония.

Мениппова сатира никогда не была использована с таким мастерством, как в знаменитом труде Боэция, сочиненном на самой изысканной латыни. Изощренность композиции, тематические связи и семантические переклички между поэтической и прозаической речью, воспроизведение одних и тех же образов и в поэзии, и в прозе, а главное – строгость и регулярность в распределении прозаических и поэтических фрагментов сообщают сочинению Боэция особый драматизм. В "Утешении Философией" используются два типа повествования: прямое изложение событий или философской аргументации, обычно передаваемое прозой, и непосредственное обращение божества к смертному или смертного к божеству, близкое по форме к молитве или гимну и выраженное в поэтических вставках. Способ переплетения повествовательной прозы и эмоциональных поэтических инвокаций определяется длиной и ритмичностью чередования поэтических и прозаических фрагментов. 39 поэмам – "метрам" – соответствуют 39 прозаических диалогов.

Поэзия в "Утешении Философией", разумеется, не просто литературное украшение по отношению к философским рассуждениям, данным в прозе. Стихи часто встречаются в самых напряженных моментах повествования, отмечая поворотные пункты в рассуждениях или в жизни сочинителя. Появление стихотворных вставок обычно мотивировано самим рассказом о конкретных событиях, временну́ю последовательность которых они нередко прерывают, представляя поэтический монолог во вневременной перспективе, дистанцируя напряженные и обостренно-личные вопросы, обсуждаемые в прозаическом диалоге. Стихи тоже вносят свой вклад в дискуссию, однако благодаря более широкому взгляду на предмет наделяются большей значимостью, чем соседствующие с ними прозаические части. С помощью стихов обычно подводится итог обсуждению какого-либо вопроса или дается гномический комментарий. При всем разнообразии функций поэзия в сочинении Боэция служит неотъемлемой частью повествования, развивая его, обогащая, поднимая на новый уровень.

Темы стихов всегда связаны с самыми важными вопросами, постоянно находящимися в поле зрения читателя, вне зависимости от тех непосредственных деталей, о которых может говориться в прозе в данный момент. Не только прозе, но и всем метрам свойственны единство, связность и собственная тематическая организация, которая пронизывает сочинение Боэция (например, начальные стихи первой книги предвосхищают содержание последних стихов в третьей книге и т.д.). Семантические и стилистические связи между самими метрами, а также между стихотворными и прозаическими фрагментами нельзя не заметить уже при чтении первой книги "Утешения Философией".

К числу основных поэтических тем можно отнести заданное в стихах противопоставление небесной упорядоченности и земного хаоса, символом которого служит темница, ограничивающая свободу узника. Это и есть тот лежащий в основе всего сочинения Боэция конфликт, который должен быть преодолен в результате утешения философией. С первых строк "Утешения Философией" задается противопоставление хаоса чувств и разумного порядка, телесного плена и свободы духа – поэзии и прозы. Читатель вступает в мир Боэция через элегические дистихи, привычные для тех, кому знакомы латинские элегии. В них томящийся в темнице узник сетует на немилость судьбы и видит в музах поэзии своих верных подруг. Боэций называет элегических муз "Каменами" – Camenae, символично помещая созвучное слово Carmina – "песни" в абсолютное начало своего метра и всего своего труда и тем актуализируя звуковое основание для отождествления нимф ручья с музами поэзии.

Carmina qui quondam studio florente peregi,
Flebilis heu maestos cogor inire modos.
Ecce mihi lacerae dictant scribenda Camenae
et veris elegi fletibus ora rigant[4].

Кн. I, метр 1, 1–4

Прежде слагал я стихи в расцвете силы духовной,
Ныне, увы, принужден петь я на горестный лад.
Все же к писанью меня угнетенные нудят Камены,
И орошают уста мне они скорбным стихом.

Пер. Ф.А. Петровского[5]

Первый метр Боэция заставляет вспомнить "Тристии" Овидия: оба поэта ищут утешения в сочинении элегий, поэзия кажется им единственным прибежищем в несчастьях, единственной утешительницей в тяжелую минуту, когда им изменяют и верные друзья, и фортуна. Однако в стихах Боэция, следующих элегической традиции, уже намечена противоречивость роли поэзии: поэтическая жалоба может как облегчить сердце, так и усугубить отчаяние. Музы поэзии, "диктующие" (dictant) элегические стихи отчаявшемуся узнику, могут оказаться не столько утешительницами, сколько плакальщицами "в разодранных одеждах" или "с расцарапанными лицами" (lacerae – "разодранные" – *Кн. I, метр 1, 3*).

Очевидно, именно нежелательным воздействием элегических стихов на узника вызвано изгнание муз поэзии. За первым метром следует прозаиче-

ский текст, рассказывающий о том, как на смену элегическим музам является величественная Философия. Она обращает в бегство пристыженных муз поэзии, называя их манерными (фальшивыми, показными) распутницами ("scenicas meretriculas"), "созданиями, уничтожающими богатый урожай разума оголенными терниями страсти", и обвиняя их в том, что они "располагают не лекарством, способным исцелить узника, но подслащенным ядом, лишь ухудшающим его состояние"[6]. Несмотря на нелестную оценку поэтического искусства и позорное изгнание элегических муз, утешение философией оказывается немыслимым без поэзии. Стихи продолжают сочиняться во всех пяти книгах Боэция, но статус их изменяется – поэзия становится не самоценной, но подчиненной философии, главному средству, способствующему исцелению узника.

Поэзия используется как средство врачевания душевных ран узника во втором поэтическом фрагменте сочинения Боэция, вложенном в уста Философии:

Heu quam praecipiti mersa profundo mens hebet et propria luce relicta tendit in externas ire tenebras, terrenis quotiens flatibus aucta crescit in immensum noxia cura!	О, как тупеет душа в бездне глубокой, Как ослепленная мысль, света не видя, В мраке кромешном себе выхода ищет! Но от земной суеты нет избавленья, И непомерно растет злая забота.
Кн. I, метр 2, 1–6	*Пер. Ф.А. Петровского*

Основная тема стихов – выражение сожаления о настоящем, т.е. о душевном смятении узника, истомленного горькими думами и тщетно жаждущего успокоения в тяжкой скорби, и о прошлом, когда свободным был его разум, которому были доступны и движение планет, и тайны природы, и законы мироздания. Поэтическая жалоба Философии совершенно осознанно противопоставлена и семантически, и стилистически первому элегическому метру, произнесенному от лица узника. Если в первом метре узник жаловался на непостоянство судьбы, то во второй поэме Философия скорбит о падении своего ученика, но не с высот, отвоеванных для него некогда фортуной: она сожалеет о его падении с тех высот мудрости, созерцательности и душевного покоя, на которые он был некогда возведен под ее руководством.

Семантической противопоставленности двух поэм соответствует и различие в метрике: если для сетований узника был избран элегический дистих (сочетание строки гекзаметра со строкой пентаметра) – конвенциональный размер плачей и жалоб, то назидания Философии облечены в крайне похожий, но более краткий, резкий и сжатый размер (дактилический триметр – трехстопный дактиль с усечением в сочетании с адонием), более уместный для дидактической философской элегии. Таким образом, элегической жалобе, основанной на ложных представлениях, противопоставляется философская жалоба, не только дающая объективную оценку душевного состояния узника, но и занимающая более высокое положение в литературной иерархии жанров[7].

В следующем за вторым метром прозаическом фрагменте, открывающемся фразой, почти программной для всего сочинения Боэция: "но теперь время исцелять, а не жаловаться" ("Sed medicinae ⟨...⟩ tempus est quam querelae"), Философия начинает обучение узника, причем избирает для этого стиль, напоминающий стиль диатрибы: "Ты ли, – сказала, – тот, кто некогда вскормленный моим молоком, вскормленный моею пищей, достиг мужественной твердости? ⟨...⟩ Узнаешь ли ты меня? Что ты молчишь? От стыда или от изумления ты не говоришь? Я предпочла бы, чтобы от стыда, но, как вижу, поразило тебя изумление" (Кн. I, проз. 2.2–5. *Пер. Ф.А. Петровского*). Речь Философии состоит из кратких утверждений, максим, которые перемежаются с риторическими вопросами, призванными вывести узника из состояния пассивного уныния и пробудить в нем добродетель.

В том же инвективном духе написан и прозаический фрагмент, следующий за третьим метром, в котором Философия приводит – почти в стиле exempla – список мучеников, так или иначе пострадавших за свои философские убеждения. Она напоминает узнику о судьбах Платона и его учителя Сократа, о бегстве Анаксагора, изгнанного из Афин, о мучениях Зенона, о Сенеке, о Соране, а затем неожиданно меняет тон и делает из всего сказанного вполне жизнеутверждающее заключение: "Едва ли можно удивляться тому, что в житейском море нас сметают бури, если наша главная цель в жизни – навлечь на себя недовольство злых людей? ⟨...⟩ Защищенные от всего, что они в неистовстве творят, мы в наших вышних пределах можем лишь улыбнуться, видя их тщетные усилия захватить всю никому не нужную добычу: наша твердыня не может пасть от нападок глупости" (*Кн. 1, проз. 3.14–3.26, 3. 32–34*).

Этот жизнеутверждающий тон впервые появляется в предшествующей третьему прозаическому фрагменту поэме, которая разительно отличается по стилю от двух первых поэтических жалоб. В ней используются заимствованные из второго метра космогонические образы, но в совершенно ином контексте. Если во втором метре речь шла об утрате мудрости, о сокрытости для помраченного ума небесных светил и непостижимости тайн природы, то в третьей поэме впервые появляется метафора солнечного света, изгоняющего мрак из темницы, а вместе с нею и надежда на возвращение зрения и обретение истинного знания:

Tunc me discussa liquerunt nocte tenebrae	Тут разошелся туман, прояснилось мое помраченье,
Luminibusque prior rediit vigor...	Вновь засияли глаза светом разума.
Кн. I, метр 3, 1–2	*Пер. Ф.А. Петровского*

Место действия – камера заключенного – раздвигается в этой поэме до поистине вселенских размеров упоминаниями о звездах, солнце, земле, небесах, облаках, ветрах. Эта система образов вновь и вновь воспроизводится в поэтических вставках "Утешения Философией" (ср. в книге первой метры 2, *3, 4, 5, 7*), заставляя вспомнить о философии стоицизма[8] с ее учением о кос-

мической "симпатии" – взаимосвязанности всех вещей, о том, что мир подобен живому организму, о том, что в человеке заключен весь микрокосм.

Этикой стоицизма пронизан четвертый поэтический фрагмент:

Quisquis composito serenus aevo fatum sub pedibus egit superbum fortunamque tuens utramque rectus invictum potuit tenere vultum...	Всякий, кто, в тишине живя спокойно, Рок надменный попрал ногою твердой, Презирая и счастье, и несчастье, Может бодро смотреть на все и смело...
Кн. I, метр 4, 1–4	*Пер. Ф.А. Петровского*

В этих стихах Философия призывает узника не смущаться капризами фортуны, но бесстрастно следить за явлениями природы, будь то извержение Везувия, или яростный рев океана, или блеск молний, разрушающих возведенные людьми башни. Исполнив философскую поэму, наставляющую узника в том, как полностью избавиться от надежды и страха и тем защитить свой разум от нападок судьбы, Философия хочет удостовериться, в состоянии ли ее ученик воспринимать дотоле неизвестный ему поэтический жанр. Следующий за стихами прозаический фрагмент Философия начинает с вопросов о том, понял ли ее узник, проникли ли ее слова в его ум, или же он, подобно ослу в греческой пословице, оказался глух к звукам лиры.

Ответы на вопросы Философии содержатся в четвертом прозаическом фрагменте, который занимает особое место в сочинении Боэция. В первых четырех книгах "Утешения Философией" это единственный пример, когда прозаическая речь и следующий за ней поэтический монолог (пятый метр) произносятся от лица самого узника. Четвертый прозаический фрагмент выделяется в тексте Боэция и своим непропорциональным объемом – он в три раза длиннее любого другого прозаического текста в книге. Объяснение этому вполне очевидно: Боэций подробно рассказывает историю своих несчастий, перечисляя все удары фортуны, не пропуская ни одного. Свой монолог он строит как речь подсудимого, согласно всем правилам риторики, традиционной для римского суда, начиная с введения (exordium – *Кн. 1, проз. 4.2–4.4*), затем переходя к основному изложению событий (narratio – *Кн. 1, проз. 4.5–4.19*) и доказательству (probatio – *Кн.1, проз. 4.20–4.36*) своей правоты, а затем к опровержению (refutatio – *Кн. 1, проз. 4.37–4.44*) и завершая свой рассказ заключением (peroratio – *Кн. 1, проз. 4.45–4.46*)[9]. О судебном красноречии напоминают и стилистические приемы, и многие словосочетания, используемые обвиняемым. Украшают по-цицероновски красноречивый монолог узника и многочисленные риторические вопросы, и анафоры.

Узник начинает свою горестную речь с воспоминаний о библиотеке, принадлежавшей ему прежде, затем цитирует мудрые изречения Платона о государстве, перечисляет спасенных им людей и погубивших его доносчиков. Он рассказывает о том, как впал в немилость короля, о возведенных на него обвинениях в стремлении спасти сенат, о подложных письмах, о грядущих наказаниях за несовершенное преступление – конфискации имущества

награда за благие дела. Это утешение Философии кладет конец жалобам узника и исчерпывает тему "сетования на судьбу", доминировавшую в предшествующих поэтических и прозаических частях.

Философия заключает свой прозаический монолог обещанием начать лечение узника со слабых средств: "⟨...⟩ я буду использовать слабые средства ⟨...⟩ и при помощи их мягкого воздействия помогу тебе подготовиться к принятию более сильных средств" (*Кн. I, проз. 5.21–5.24*), а затем сразу же переходит к очередному поэтическому гимну. Создается впечатление, что поэзия и есть то средство исцеления узника, о котором шла речь в предшествующем прозаическом тексте. Так как узник пока не в состоянии обуздать свои страсти, для его исцеления больше подходит поэзия, воздействующая прежде всего на чувства, чем философские рассуждения, апеллирующие к разуму.

В поэме Философии, которая должна принести желанное исцеление узнику, говорится о том, что человек всегда обретает счастье, если подчиняется царящему во всем мире божественному порядку:

Cum Phoebi radiis grave Cancri sidus inaestuat, tum qui larga negantibus sulcis semina credidit...	Кто под Рака звездой, когда Зноем Феб распалит ее, Доверяет обильный сев Бороздам непитательным...
Кн. I, метр 6, 1–4	*Пер. Ф.А. Петровского*

В подтверждение этой максимы стихи содержат советы не доверять обильного сева знойному лету, иначе придется питаться желудями, не ходить в лес за весенними цветами, если на дворе непогода, не рвать майских побегов, если ждешь урожая осенью. Нетрудно заметить, что как и основное утверждение, так и приведенные для его иллюстрации примеры составляют общие места дидактической поэзии и встречаются и в "Георгиках" Вергилия (например, в книге *1, 203–258* рассказывается о порядке времен года, которые должен чтить землепашец, если хочет собрать хороший урожай), не говоря уже о "Трудах и днях" Гесиода[10]. Используя имплицитные аллюзии на предшествующую традицию дидактической поэзии, Философия в своих стихах достигает двух целей: с одной стороны, она подводит афористический итог содержащимся в предшествующем прозаическом фрагменте рассуждениям о том, что исцеление узника должно совершаться теми средствами, которые в данное время соответствуют его состоянию, ибо "Бог назначил свое время года для всякого дела и для всякого намерения есть свое время под небесами" (*Кн. I, метр 6. 16–18*). С другой стороны, стихи Философии дают однозначный ответ, опровергающий предшествующую поэтическую жалобу узника (*Кн. I, метр 5*) на то, что божественному порядку, царящему во всей вселенной, неподвластен лишь мир людей. Язык поэзии, очевидно, употребляется Философией потому, что он все еще более подходит для утешения узника, нежели язык философских рассуждений.

о смертном приговоре, о полной невозможности оправдаться. Отчаявшийся узник как будто наяву видит торжествующих злодеев, готовящих новые доносы, разбойников, получающих награды за преступления, беззащитных честных людей, дрожащих от страха. Заново переживая свои горести, он восклицает, обращая свой гимн к всемогущему Богу:

O stelliferi conditor orbis qui perpetuo nixus solio rapido caelum turbine versas legemque pati sidera cogis...	**О, Создатель звездного свода небес, Занимающий вечно стоящий престол, Ты вращаешь стремительно вышнюю твердь И светилам законы велишь соблюдать...**
Кн. I, метр 5, 1–4	*Пер. Ф.А. Петровского*

Если предшествующая гимну проза была посвящена сетованиям на глубоко личные страдания и сводилась к перечислению вполне конкретных несчастий, постигших автора, то в гимне, состоящем из 48 строк анапеста, эти конкретные несчастья дают повод для обобщения, личные беды получают статус универсального закона, осмысляясь как беды людские. Основная тема гимна – в сущности та же, что и прозы, но вновь, как и в предшествующих метрах, находящая почти космическое истолкование: Господь управляет вселенной, небесными светилами и временами года, лишь судьбы людские подвержены капризам фортуны, только в мире людей невинные страждут, а порочные восседают на тронах, злодеи попирают достойных, нарушители клятв судят праведных, добродетель ввергается во тьму. За описанием небесной гармонии и хаоса, царящего в мире людей, следует окончание – гимн завершается молитвенным обращением к Богу управиться с земными странами так же, как и с небесными звездами.

Можно заключить, таким образом, что поэзия сначала используется в сочинении Боэция в лирической функции – в элегии, затем в назидательной – в поэтическом наставлении и философских стихах и, наконец, в своей высшей функции – молитве, обращенной к Богу. Эта молитва – предпоследнее поэтическое сочинение узника. По мере того как развертывается повествование, Философия постепенно полностью присваивает себе право сочинять стихи: если в первой книге три из семи метров произносятся от лица узника, сетующего на свою судьбу, то во всех оставшихся книгах ему принадлежит всего одна поэма, все остальные сочиняются самой Философией.

Сетование на судьбу – основная тема пятого гимна и предшествующей ему прозы – в последний раз возникает в самом начале прозаического текста, следующего за поэтическим гимном. Однако здесь эта тема раскрывается отнюдь не в "утешительном" контексте: haec ubi continuato dolore delatraui... – "во время этого длинного и громкого изъявления горя..." (*Кн. I, проз. 5.1*). Философия остается совершенно равнодушной к страданиям узника. Она объявляет ему, что никто не властен заключить в темницу его разум, что столь ценимые людьми дары фортуны незначительны, что зло само по себе несет наказание за совершенный проступок, а добродетель и есть

Прозаический отрывок, следующий за шестым метром, состоит из диалога Философии, задающей вопросы, и узника, отвечающего на них[11]. В ходе прозаического обсуждения Философии удается установить характер недуга, от которого страдает узник: он не имеет представления о том, что такое человеческое существо, не знает, каково конечное назначение вещей, и не понимает тех законов, которые правят миром. Однако, несмотря на заблуждения, узник всё же догадывается о природе этих законов: ему известно, что вселенная подчиняется не слепой игре случая, но божественному разуму – это дает Философии основание надеяться на излечение больного.

Философия, как и прежде, заключает свою прозаическую речь обещанием начать исцеление не с сильнодействующих средств (firmioribus remediis), но попытаться развеять заблуждения ума "мягкими и умеренными средствами" (lenibus mediocribusque fomentis) и переходит к поэтическому наставлению (*Кн. I, метр 7*). Нельзя не заметить, что поэзия получает здесь более высокую оценку, чем ранее: стихам отдается предпочтение перед прозой, поскольку они рассматриваются как более простая для усвоения форма философских рассуждений. Если ранее поэзия избиралась как наиболее приемлемое средство для обуздания страстей, то теперь она призывается, чтобы вернуть ясность разуму и остроту зрению.

Существенно, что не прозой, но именно поэтическим фрагментом завершается первая книга "Утешения Философией" и одновременно подводится итог всему сказанному и в поэзии, и в прозе. Последний, седьмой метр первой книги объединяет все космологические и природные образы, рассеянные в предшествующих стихах: звезды, солнечный свет, темные тучи, буйные ветры, морские бури, высокие горы, сверкающая гладь моря, горные потоки, рушащиеся скалы:

Nubibus atris	Тучей черной
condita nullum	Скрытые звезды
fundere possunt	Лить никакого
sidera lumen.	Света не могут.
Si mare volvens	Коль налетает
turbidus Auster	Австр на пучину
misceat aestum,	И омрачает
vitrea dudum	Солнечный облик
parque serenis	Зеркала моря,
unda diebus	То перед взором
mox resoluto	Тотчас мутятся
sordida caeno	Чистые воды,
visibus obstat...	Грязью покрыты...
Кн. I, метр 7, 1–13	*Пер. Ф.А. Петровского*

Метафорически используя образы небесных светил и природных явлений для объяснения духовной слепоты и духовного прозрения узника, поэма (и вместе с нею вся книга) заканчивается однозначно высказанным советом

Философии, обращенном к узнику: "Если ты хочешь ясно увидеть истину и следовать прямым путем, освободи себя от радости и страха (gaudia pelle, / pelle timorem), и надежду обрати в бегство, и горе изгони (spemque fugato / nes dolor adsit). Разум омрачен и заключен в оковы, там где они правят" (*Кн. I, метр 7. 20–32*).

Согласно философии стоиков, радость (gaudium) и надежда (spes) – естественные проявления человеческих чувств в ответ на добро из внешнего мира: первая – в настоящем, вторая – как предвкушение в будущем, соответственно горе (dolor) и страх (timor) – реакции человека на зло из внешнего мира: первое – в настоящем, второе – в будущем. Так, лечение, начатое Философией, сразу после поставленного ею диагноза, состоит в стоическом анализе страстей и объяснении той угрозы, которая таится в них для установления гармонии и прояснения разума. Хотя Философия несомненно использует язык философских рассуждений, она одновременно отдает должное и поэзии, ибо стихи по-прежнему остаются главным средством исцеления узника.

Примечательна и метрическая организация завершающего первую книгу метра: он сочинен адонием – размером, характерным для краткосложных духовных гимнов, ритмическая организация которых, возможно, послужила основой для средневековой литании[12]. Так, ассоциациями с духовной поэзией заключительный метр первой книги сближается с молитвой пятой поэмы, в которой узник впервые обращается к истинному центру всего мироздания – Богу. Вместе с тем своей стоической основой последний метр напоминает поучение Философии в четвертой поэме. По дидактическому тону заключительный метр близок к предшествующему, шестому стихотворению, так как тоже содержит обращенный к узнику совет. При этом последний метр имеет образную систему, общую и со второй поэмой, где было впервые намечено противопоставление омраченного ума и мудрости, постигшей все тайны природы, и с третьим стихотворением, в котором узнику было послано самое первое откровение, прояснившее его разум и позволившее ему узреть солнечный свет.

Тематическая, образная, структурная, ритмическая общность всех метров, включенных в первую книгу Боэция, и взаимосвязанность поэтических фрагментов и обрамляющей их прозы в не меньшей степени характерны и для других книг "Утешения Философией".

Во второй и третьей книгах Философия, используя попеременно стих и прозу, объясняет узнику природу непостоянства фортуны с ее ложными дарами и предлагает ему радоваться несчастьям более, чем удачам, ибо так верно можно преодолеть зависимость от успехов и обрести истинное благо, возможное только с Богом (*Кн. II, проз. 8*). От лица Философии произносится самая известная поэма Боэция, дарованное ему Божественное откровение – философский гимн, составляющий кульминацию всего сочинения (*Кн. III, метр 9*). Особая отмеченность этой поэмы в "Утешении Философией" подчеркнуто удостоверяется ее метрикой: это единственное стихотво-

рение, сочиненное дактилическим гекзаметром – размером, традиционно ассоциирующимся с эпическими поэмами:

O qui perpetua mundum ratione gubernas,
terrarum caelique sator, qui tempus ab aevo
ire iubes stabilisque manens das cuncta moveri...

Кн. III, метр 9, 1–3

О Ты, который правит миром вечным разумом,
Создатель земли и неба, который извечно повелевает времени
идти и, оставаясь неизменным, дает движение всем вещам...

Гимн Философии представляет собой ответ узнику на его жалобу о том, что порядок, установленный Богом для вселенной, неприменим к жестокому миру людей. Начало молитвы узника "О Создатель звездного неба" (*Кн. I, метр 5*) перефразируется в первых строках гимна Философии "Создатель земли и неба", напоминающих о том, что установленный Богом порядок царит на земле так же, как и на небесах.

Если узник обращался в своей молитве к Богу в надежде, что и на земле когда-нибудь утихомирятся волны судеб и настанет власть закона (*Кн. I, метр 5, 45–48*), то Философия просит Господа о даровании света, который рассеял бы мрак земных заблуждений, и духовного прозрения, дабы узреть Творца и Создателя:

Da, pater, augustam menti conscendere sedem,
da fontem lustrare boni, da luce reperta
in te conspicuos animi defigere visus.
Dissice terrenae nebulas et pondera molis
atque tuo splendore mica; tu namque serenum,
tu requies tranquilla piis, te cernere finis,
principium, vector, dux, semita, terminus idem.

Кн. III, метр 9, 22–28

Дозволь, Отче, уму подняться к вышнему престолу,
Дозволь ему узреть источник блага,
Дозволь озаренным светом сосредоточить на Тебе восприимчивые взоры души.
Рассей земные тучи и тяжкое бремя;
И так воссияй в своей славе, ибо Ты ясный, Ты безмятежный покой благочестивых,
видящих в Тебе цель,
начало, направление, главу, путь и предел.

Хотя в целом эта поэма и по композиции, и по лексике следует традиции неоплатонической гимнологии[13], приведенные строки, заключающие гимн Философии, близки по стилю к литургическим гимнам (таким, как "Gloria"), с которыми их сближает, в частности, введение союза "ибо" (*лат.* namque), характерное для доксологий (ср. "яко" в церковно-славянском Великом Славословии). Окончание гимна заставляет также вспомнить о торжественной молитве, в которой Христос просит за своих учеников, в Евангелии от Иоанна: "Освяти их истиною Твоею: слово Твое есть истина" (Иоан. 17, 17). Использованный Боэцием мотив света тоже присутствует в Евангелии от Иоанна: "Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни!" (Иоан. 8, 12); "Я свет пришел в мир, чтобы всякий верующий в Меня не оставался во тьме" (Иоан. 12, 46). Последние строки гимна Боэция, перефразируя, объединяют стих из Евангелия от Иоанна о восхождении к Богу-Отцу как к истинной цели всех человеческих стрем-

Философии, обращенном к узнику: "Если ты хочешь ясно увидеть истину и следовать прямым путем, освободи себя от радости и страха (gaudia pelle, / pelle timorem), и надежду обрати в бегство, и горе изгони (spemque fugato / nes dolor adsit). Разум омрачен и заключен в оковы, там где они правят" (*Кн. I, метр 7. 20–32*).

Согласно философии стоиков, радость (gaudium) и надежда (spes) – естественные проявления человеческих чувств в ответ на добро из внешнего мира: первая – в настоящем, вторая – как предвкушение в будущем, соответственно горе (dolor) и страх (timor) – реакции человека на зло из внешнего мира: первое – в настоящем, второе – в будущем. Так, лечение, начатое Философией, сразу после поставленного ею диагноза, состоит в стоическом анализе страстей и объяснении той угрозы, которая таится в них для установления гармонии и прояснения разума. Хотя Философия несомненно использует язык философских рассуждений, она одновременно отдает должное и поэзии, ибо стихи по-прежнему остаются главным средством исцеления узника.

Примечательна и метрическая организация завершающего первую книгу метра: он сочинен адонием – размером, характерным для краткосложных духовных гимнов, ритмическая организация которых, возможно, послужила основой для средневековой литании[12]. Так, ассоциациями с духовной поэзией заключительный метр первой книги сближается с молитвой пятой поэмы, в которой узник впервые обращается к истинному центру всего мироздания – Богу. Вместе с тем своей стоической основой последний метр напоминает поучение Философии в четвертой поэме. По дидактическому тону заключительный метр близок к предшествующему, шестому стихотворению, так как тоже содержит обращенный к узнику совет. При этом последний метр имеет образную систему, общую и со второй поэмой, где было впервые намечено противопоставление омраченного ума и мудрости, постигшей все тайны природы, и с третьим стихотворением, в котором узнику было послано самое первое откровение, прояснившее его разум и позволившее ему узреть солнечный свет.

Тематическая, образная, структурная, ритмическая общность всех метров, включенных в первую книгу Боэция, и взаимосвязанность поэтических фрагментов и обрамляющей их прозы в не меньшей степени характерны и для других книг "Утешения Философией".

Во второй и третьей книгах Философия, используя попеременно стих и прозу, объясняет узнику природу непостоянства фортуны с ее ложными дарами и предлагает ему радоваться несчастьям более, чем удачам, ибо так вернее можно преодолеть зависимость от успехов и обрести истинное благо, возможное только с Богом (*Кн. II, проз. 8*). От лица Философии произносится самая известная поэма Боэция, дарованное ему Божественное откровение, – философский гимн, составляющий кульминацию всего сочинения (*Кн. III, метр 9*). Особая отмеченность этой поэмы в "Утешении Философией" дополнительно удостоверяется ее метрикой: это единственное стихотво-

рение, сочиненное дактилическим гекзаметром – размером, традиционно ассоциирующимся с эпическими поэмами:

O qui perpetua mundum ratione gubernas,
terrarum caelique sator, qui tempus ab aevo
ire iubes stabilisque manens das cuncta moveri...

Кн. III, метр 9, 1–3

О Ты, который правит миром вечным разумом,
Создатель земли и неба, который извечно повелевает времени
идти и, оставаясь неизменным, дает движение всем вещам...

Гимн Философии представляет собой ответ узнику на его жалобу о том, что порядок, установленный Богом для вселенной, неприменим к жестокому миру людей. Начало молитвы узника "О Создатель звездного неба" (*Кн. I, метр 5*) перефразируется в первых строках гимна Философии "Создатель земли и неба", напоминающих о том, что установленный Богом порядок царит на земле так же, как и на небесах.

Если узник обращался в своей молитве к Богу в надежде, что и на земле когда-нибудь утихомирятся волны судеб и настанет власть закона (*Кн. I, метр 5, 45–48*), то Философия просит Господа о даровании света, который рассеял бы мрак земных заблуждений, и духовного прозрения, дабы узреть Творца и Создателя:

Da, pater, augustam menti conscendere sedem,
da fontem lustrare boni, da luce reperta
in te conspicuos animi defigere visus.
Dissice terrenae nebulas et pondera molis
atque tuo splendore mica; tu namque serenum,
tu requies tranquilla piis, te cernere finis,
principium, vector, dux, semita, terminus idem.

Кн. III, метр 9, 22–28

Дозволь, Отче, уму подняться к вышнему престолу,
Дозволь ему узреть источник блага,
Дозволь озаренным светом сосредоточить на Тебе восприимчивые взоры души.
Рассей земные тучи и тяжкое бремя;
И так воссияй в своей славе, ибо Ты ясный, Ты безмятежный покой благочестивых,
видящих в Тебе цель,
начало, направление, главу, путь и предел.

Хотя в целом эта поэма и по композиции, и по лексике следует традиции неоплатонической гимнологии[13], приведенные строки, заключающие гимн Философии, близки по стилю к литургическим гимнам (таким, как "Gloria"), с которыми их сближает, в частности, введение союза "ибо" (*лат.* namque), характерное для доксологий (ср. "яко" в церковно-славянском Великом Славословии). Окончание гимна заставляет также вспомнить о торжественной молитве, в которой Христос просит за своих учеников, в Евангелии от Иоанна: "Освяти их истиною Твоею: слово Твое есть истина" (Иоан. 17, 17). Использованный Боэцием мотив света тоже присутствует в Евангелии от Иоанна: "Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни!" (Иоан. 8, 12); "Я свет пришел в мир, чтобы всякий верующий в Меня не оставался во тьме" (Иоан. 12, 46). Последние строки гимна Боэция, перефразируя, объединяют стих из Евангелия от Иоанна о восхождении к Богу-Отцу как к истинной цели всех человеческих стрем-

[illegible] истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как толь- [illegible] (Иоан. 14, 6) – и стих из Откровения святого Иоанна Богосло- [illegible] начале и конце всего, источнике и цели всей жизни: “Я есмь [illegible] начало и конец...” (Откр. 21, 6; 22, 13).

[illegible] этом философском гимне достигается наивысший пре- [illegible] прозрения и вместе с тем поэтического мастерства, необ- [illegible] сочинении поэзии в “Утешении Философией” если [illegible] черкивается, то по крайней мере становится не столь яв- [illegible] постепенного отказа от поэзии вновь дается от лица Фи- [illegible] метре, заключающем ту самую третью книгу, кульми- [illegible] именно поэтический гимн.

[illegible] (*Кн. III, метр 12*) повествуется о судьбе Орфея – архетипи- [illegible] времен начиная с античности, но не совсем так, как о нем [illegible] говорить в “Георгиках” Вергилия или в “Метаморфозах” [illegible] Философии Боэций рассказывает о том, как поэтическое [illegible] Орфею убедить Плутона и Прозерпину отпустить [illegible] земного царства (“Пусть он возьмет с собою жену, песней [illegible] возвращенную к жизни” – *Кн. III, метр 12. 42–43*). Однако та [illegible] необузданного поэзией и неподвластного разуму, заставила [illegible] условия ее возвращения (“хотя его песня подчиняла все, / [illegible] успокоить разума поэта” – *Кн. III, метр 12. 16–17*).

[illegible] каемый Философией из истории Орфея, заставляет ее пре- [illegible] наставление узнику. Она велит своему ученику обратить взо- [illegible] ному свету и не оглядываться назад во тьму, т.е. на прошлую [illegible] сбиться с указанного ему пути. Главный урок Философии, [illegible] состоит в том, чтобы убедить узника не обременять себя зем- [illegible], ибо они суть препятствия в восхождении к вечной истине. [illegible] эксплицитно выраженным назиданием урок Философии не ис- [illegible] на примере Орфея вновь, как и в первой книге, противопоста- [illegible] функции поэзии и философии. Поэзия может временно ус- [illegible] от земных забот, поразить воображение, но не направить [illegible] Раскрыть тайны мироздания способна только филосо- [illegible] она одна может навсегда даровать душевный покой.

[illegible] как успокоительное средство, как необходимое отдохновение по- [illegible] Философией, требующей от узника напряженного и сосредото- [illegible] внимания, рассматриваются стихи в последних двух книгах Боэция. [illegible] роль поэзии становится предметом осознания участников диалога: [illegible] сложности предмета обсуждения Философия сама предлагает [illegible] время отказаться от удовольствия, доставляемого стихами (“если [illegible] песни восхищает тебя, то тебе придется ненадолго отложить свое [illegible], пока я в надлежащем порядке не закончу ткать сложно спле- [illegible] ументы” – *Кн. IV, проз. 6.6*). Однако в конце своего пространного [illegible] монолога Философия замечает, что ее ученик ослабевает ду- [illegible] долее следить за приводимыми ею доказательствами (“Но я

вижу, что ты уже давно клонишься вниз, ибо труден этот вопрос. Ты изнурен многословными доказательствами и с нетерпением ждешь сладости песни" – *Кн. IV, проз. 6. 57*). Поэтому Философия предлагает узнику глоток (haustus – "напиток") поэзии для того, чтобы освежить и укрепить его ум, иначе он будет не в состоянии принять участие в обсуждении других вопросов.

По мере того как узник крепнет духом, а философская аргументация становится более сложной, поэтические вставки начинают встречаться все реже. Не случайно во всех книгах сочинения Боэция, кроме первой, почти все стихи произносит Философия. В этих книгах она сама сочиняет стихи, как будто лишая своего ученика права пользоваться неосвоенным им и потому таящим для него опасность орудием. Лишь в пятой книге, когда Философия уже помогла узнику освоить множество предметов и в том числе показала ему, как правильно использовать поэтические средства, она возвращает ему право сочинять стихи. Благодаря этой последней поэме, произнесенной от лица узника, становится понятным, что утешение его Философией оказалось успешным.

Третий метр последней, пятой книги принадлежит узнику, чье исцеление полностью завершилось, как только он сам научился сочинять философские стихи. Одновременно с освоением узником нового рода поэтического мастерства изменяется и его роль как участника в прозаическом диалоге. К тому времени, когда читатель доходит до последней книги, становится ясным, что узник уже достаточно окреп, чтобы не только выслушивать пространные аргументы Философии, но и начать самому принимать активное участие в прозаических дискуссиях, проявляя последовательность и определенность в своих расспросах. Неудивительно поэтому, что узнику принадлежит не только поэтическая вставка, но и предшествующий ей третий прозаический фрагмент, необычная пространность которого заставляет вспомнить о его жалобе в первой книге. Горечь и жалость к себе, характерные для поэмы узника из первой книги, здесь совершенно исчезают. В своем увлечении философской аргументацией узник переходит от почти ритмизованной прозы к риторическим вопросам, задавая их в поэтическом метре:

Quenam discors foedera rerum
causa resolvit? Quis tanta deus
veris statuit bella duobus,
ut, quae carptim singula constent,
eadem nolint mixta iugari?
An nulla est discordia veris
semperque sibi certa cohaerent,
sed mens caecis obruta membris
nequit oppressi luminis igne
rerum tenues noscere nexus?
Sed cur tanto flagrat amore
veri tectas reperire notas?
Scitne, quod appetit anxia nosse?
Sed quis nota scire laborat?
At si nescit, quid caeca petit?

Кн. V, метр 3, 1–15

Какова причина разлада, что нарушает согласие вещей? Какой Бог посеял такую вражду между двумя правдами, что они существуют лишь по отдельности, но отказываются соединяться, если их совместить? Или нет противоречия между правдами и они всегда определенно согласуются друг с другом? Но бессилен ли разум, подавленный слепотой членов, при приглушенном свете различить тонкие связи между вещами? Но почему он горит такой любовью проникнуть в тайные приметы правды? Знает ли он, что возбуждает в нем желание узнать? Но для чего он труждается, чтобы узнать приметы? А если не знает, то зачем ищет в своей слепоте?

ений: "Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только чрез Меня" (Иоан. 14, 6) – и стих из Откровения святого Иоанна Богослова о Боге как о начале и конце всего, источнике и цели всей жизни: "Я есмь Алфа и Омега, начало и конец..." (Откр. 21, 6; 22, 13).

После того как в этом философском гимне достигается наивысший предел человеческого прозрения и вместе с тем поэтического мастерства, необходимость в дальнейшем сочинении поэзии в "Утешении Философией" если не полностью исчерпывается, то по крайней мере становится не столь явной. Обоснование постепенного отказа от поэзии вновь дается от лица Философии в последнем метре, заключающем ту самую третью книгу, кульминацией которой стал именно поэтический гимн.

В этом метре (*Кн. III, метр 12*) повествуется о судьбе Орфея – архетипического поэта всех времен начиная с античности, но не совсем так, как о нем было принято говорить в "Георгиках" Вергилия или в "Метаморфозах" Овидия. От лица Философии Боэций рассказывает о том, как поэтическое мастерство помогло Орфею убедить Плутона и Прозерпину отпустить Эвридику из подземного царства ("Пусть он возьмет с собою жену, песней искупленную и возвращенную к жизни" – *Кн. III, метр 12. 42–43*). Однако та же сила чувства, необузданного поэзией и неподвластного разуму, заставила Орфея нарушить условия ее возвращения ("хотя его песня подчиняла все, / она не могла успокоить разума поэта" – *Кн. III, метр 12. 16–17*).

Урок, извлекаемый Философией из истории Орфея, заставляет ее преподать новое наставление узнику. Она велит своему ученику обратить взоры ввысь к дневному свету и не оглядываться назад во тьму, т.е. на прошлую жизнь, чтобы не сбиться с указанного ему пути. Главный урок Философии, несомненно, состоит в том, чтобы убедить узника не обременять себя земными заботами, ибо они суть препятствия в восхождении к вечной истине. Однако этим эксплицитно выраженным назиданием урок Философии не исчерпывается: на примере Орфея вновь, как и в первой книге, противопоставляются задачи и функции поэзии и философии. Поэзия может временно успокоить, отвлечь от земных забот, поразить воображение, но не направить в поисках истины. Раскрыть тайны мироздания способна только философия, и лишь она одна может навсегда даровать душевный покой.

Именно как успокоительное средство, как необходимое отдохновение после беседы с Философией, требующей от узника напряженного и сосредоточенного внимания, рассматриваются стихи в последних двух книгах Боэция. Эта новая роль поэзии становится предметом осознания участников диалога: из-за крайней сложности предмета обсуждения Философия сама предлагает узнику на время отказаться от удовольствия, доставляемого стихами ("если очарование песни восхищает тебя, то тебе придется ненадолго отложить свое удовольствие, пока я в надлежащем порядке не закончу ткать сложно сплетенные аргументы" – *Кн. IV, проз. 6.6*). Однако в конце своего пространного прозаического монолога Философия замечает, что ее ученик ослабевает духом и не в силах долее следить за приводимыми ею доказательствами ("Но я

вижу, что ты уже давно клонишься вниз, ибо труден этот вопрос. Ты изнурен многословными доказательствами и с нетерпением ждешь сладости песни" – *Кн. IV, проз. 6. 57*). Поэтому Философия предлагает узнику глоток (haustus – "напиток") поэзии для того, чтобы освежить и укрепить его ум, иначе он будет не в состоянии принять участие в обсуждении других вопросов.

По мере того как узник крепнет духом, а философская аргументация становится более сложной, поэтические вставки начинают встречаться все реже. Не случайно во всех книгах сочинения Боэция, кроме первой, почти все стихи произносит Философия. В этих книгах она сама сочиняет стихи, как будто лишая своего ученика права пользоваться неосвоенным им и потому таящим для него опасность орудием. Лишь в пятой книге, когда Философия уже помогла узнику освоить множество предметов и в том числе показала ему, как правильно использовать поэтические средства, она возвращает ему право сочинять стихи. Благодаря этой последней поэме, произнесенной от лица узника, становится понятным, что утешение его Философией оказалось успешным.

Третий метр последней, пятой книги принадлежит узнику, чье исцеление полностью завершилось, как только он сам научился сочинять философские стихи. Одновременно с освоением узником нового рода поэтического мастерства изменяется и его роль как участника в прозаическом диалоге. К тому времени, когда читатель доходит до последней книги, становится ясным, что узник уже достаточно окреп, чтобы не только выслушивать пространные аргументы Философии, но и начать самому принимать активное участие в прозаических дискуссиях, проявляя последовательность и определенность в своих расспросах. Неудивительно поэтому, что узнику принадлежит не только поэтическая вставка, но и предшествующий ей третий прозаический фрагмент, необычная пространность которого заставляет вспомнить о его жалобе в первой книге. Горечь и жалость к себе, характерные для поэмы узника из первой книги, здесь совершенно исчезают. В своем увлечении философской аргументацией узник переходит от почти ритмизованной прозы к риторическим вопросам, задавая их в поэтическом метре:

Quenam discors foedera rerum
causa resolvit? Quis tanta deus
veris statuit bella duobus,
ut, quae carptim singula constent,
eadem nolint mixta iugari?
An nulla est discordia veris
semperque sibi certa cohaerent,
sed mens caecis obruta membris
nequit oppressi luminis igne
rerum tenues noscere nexus?
Sed cur tanto flagrat amore
veri tectas reperire notas?
Scitne, quod appetit anxia nosse?
Sed quis nota scire laborat?
At si nescit, quid caeca petit?

Кн. V, метр 3, 1–15

Какова причина разлада, что нарушает согласие вещей? Какой Бог посеял такую вражду между двумя правдами, что они существуют лишь по отдельности, но отказываются соединяться, если их совместить? Или нет противоречия между правдами и они всегда определенно согласуются друг с другом? Но бессилен ли разум, подавленный слепотой членов, при приглушенном свете различить тонкие связи между вещами? Но почему он горит такой любовью проникнуть в тайные приметы правды? Знает ли он, что возбуждает в нем желание узнать? Но для чего он труждается, чтобы узнать приметы? А если не знает, то зачем ищет в своей слепоте?

Тема этой поэмы – Божественный промысел и свободная воля человека. Главный вопрос состоит в том, заключено ли здесь противоречие, или это противоречие – лишь следствие человеческих заблуждений и ложного восприятия вселенной.

Последний метр, произнесенный узником, близок его стихам из первой книги не только тем, что сочинен в том же самом размере (анапест), но и тем, что тоже содержит вопросы: "Почему же иначе обманчиво так / Все меняет судьба и достойных гнетет, / Избавляя от кары виновных людей?" (*Кн. I, метр 5. Пер. Ф.А. Петровского*). Сомнения узника, высказываемые им и в первой, и в последней поэме, в сущности сводятся к вопросу о том, как охватить человеческим разумом Божественный промысел. На этот вопрос, мучивший узника в начале сочинения, Философия давала ответы во второй, третьей и четвертой книгах.

Важнейшее различие между двумя метрами состоит в том, что на вопросы первой поэмы узник не знал ответов и потому обращался с ними к Богу. Ко времени сочинения последнего стихотворения он понял, что ответы на его вопросы зависят от того, как человек воспринимает вселенную. Если в начале "Утешения Философией" вопросы заданы со всей мучительной горечью непосредственно страдающего от несправедливости узника, то в конце сочинения Боэция те же самые вопросы формулируются в общем виде как отвлеченная философская проблема, решаемая исключительно в умозрительном плане. Не случайно Философия замечает, что "до сих пор никто не объяснял ее [эту проблему] с необходимой тщательностью и строгостью" (*Кн. V, проз. 4*), и переходит к философским рассуждениям на тему, существует ли гармония между Божественным промыслом и свободной волей человека, в которых узник почти полностью лишается права голоса. Заканчивает Философия обращенным к узнику монологическим назиданием: "Поэтому избегай порока и взращивай добродетель, возвышай свой ум в праведной надежде и обращай ввысь смиренные молитвы. Великая ответственность возложена на тебя, если ты будешь честен с самим собою, великая ответственность быть праведным, ибо ты живешь на глазах у Судии, который видит все" (*Кн. V, проз. 6*). Этой философской прозой и завершается последняя глава в сочинении Боэция – единственная глава, в которой нет ни одного поэтического фрагмента.

Использование в пределах одного произведения поэзии и прозы, характерное для менипповой сатиры, позволило Боэцию включить в свой текст стихи, прозаические диалоги и монологи, ассоциирующиеся в восприятии читателей с самыми разными поэтическими и прозаическими жанрами, гармонически объединив их в единую структуру. Многочисленные прямые аллюзии и менее очевидные ассоциативные связи с предшествующей литературной традицией создают впечатление осознанного литературного эклектизма. В "Утешении Философией" все, из чего строится произведение, – и образная система, и композиционные приемы, и стилистические черты, – настоятельно заставляет вспомнить о разножанровых произведениях про-

шлого. Для всякой задачи, стоящей в данный момент перед автором, избираются максимально подходящая жанровая структура и максимально подходящий для этого стиль. Так, когда узник оплакивает свои горести (первый метр), он говорит как элегический поэт, когда Философия начинает свое наставление, она избирает для этого стилистику латинской дидактической поэзии и т.д. Игра на ассоциациях с разными литературными жанрами позволяет Боэцию высказать мнение не только об их природе, но и о природе поэзии в целом. В его философском и литературном произведении все время анализируются и разъясняются взаимоотношения между поэзией и философией. Из этого не следует, что философские суждения выражены прозой, а литературные – поэзией, напротив, как проза, так и поэзия в равной степени может быть и литературной, и философичной.

Форма менипповой сатиры позволяет Боэцию показать тот путь, которым следует Философия, чтобы сначала разоблачить опасные стороны поэзии (она может не только обуздывать, но и возбуждать чувства, может не только прояснять, но и омрачать разум), а затем использовать ее в своих собственных нуждах. В первой книге поэзия рассматривается как средство воздействия, равноправное прозаическим философским рассуждениям, и остается таковым в следующих двух книгах, на протяжении которых поэзия и проза ритмично чередуются. В последних книгах Боэция поэзия используется со все убывающей обязательностью, роль прозы же возрастает. Философия постепенно освобождает узника от поэтических заблуждений и присваивает себе почти исключительное право сочинять стихи, сначала как необходимое для исцеления узника лекарство, затем как успокоительное средство и, наконец, как способ доставить ему отдохновение. Книга первая начинается со стихов и заканчивается ими же; последняя книга начинается и заканчивается прозой: поэзия уже сыграла свою роль в исцелении узника и более не нужна. Прозаическая философия становится для Боэция более рациональным средством самовыражения, нежели философская поэзия, ограниченная законами метрики и ритма.

"Утешение Философией" Боэция, очевидно, не было известно в Англии до IX в., во всяком случае, оно не упоминается ни Бедой Досточтимым, ни Колумбаном. Прозаический перевод этого латинского сочинения на древнеанглийский язык появляется в Уэссексе примерно в 897 г.[14] Этот полностью прозаический англосаксонский текст, сохранившийся в Бодлеанской библиотеке в Оксфорде в рукописи начала XII в. (Bodley MS. 180, Bodleian Sum. Cat. 2079), обычно приписывается королю Уэссекса Альфреду Великому[15]. Среди книг, подаренных в 1072 г. епископом Леофриком библиотеке собора в Эксетере, упоминается помимо знаменитой Эксетерской книги и "Книга Боэция на английском". Возможно, это свидетельство того, что существовала еще одна несохранившаяся рукопись англосаксонского перевода.

Чтобы понять, почему именно "Утешение Философией" было избрано для перевода на древнеанглийский язык, нужно вспомнить то немногое, что

нам известно о короле Альфреде и об эпохе его правления. Можно предположить, что латинский оригинал вполне соответствовал кругу интересов английского короля, дважды посетившего Рим и так же, как и Боэций, удостоившегося там почетного приема. Основные темы сочинения Боэция – непостоянство мирской славы, стойкость перед всеми превратностями судьбы, мудрость как средство преодоления земных невзгод – должны были быть особенно близки королю Альфреду, правление которого пришлось на один из самых тяжелых периодов английской истории – завоевания Британии датчанами.

Как известно, король Альфред, взошедший на трон в 23 года, был вынужден уже в первый год своего правления девять раз сразиться с датчанами. На четвертый год правления он потерпел от них столь сокрушительное поражение, что остался в полном одиночестве. Казалось, что ему, как и автору "Утешения Философией", полностью изменила удача. С этим временем связан апокрифический эпизод его жизни, когда ради спасения королю Альфреду пришлось, переодевшись крестьянином, укрыться в хижине пастуха и даже выслушать брань его жены, укорявшей мнимого крестьянина за то, что сгорели оставленные на его попечение лепешки. В другой легендарной истории рассказывается о том, как король, переодевшись странствующим певцом, в одиночку ходил в разведку в скандинавское войско и пел в шатре датского вождя Гутрума, развлекая захмелевших воинов. Вновь и вновь во время правления Альфреда в Англию вторгались викинги, несколько раз начинался голод, на людей и на скот нападал мор. Много лет самого короля терзала загадочная болезнь, сопровождавшаяся частыми приступами невыносимой боли, которая в 899 г. свела его в могилу в возрасте 50 лет.

Сделанное королем Альфредом за 30 лет правления кажется поразительным. Он освободил от разорения страну, заключив с викингами мирный договор, окружил все королевство крепостями и оборонительными сооружениями, основал флот, отдав предпочтение новой конструкции кораблей, улучшил организацию войска. Он издал свод справедливых законов, увеличил меру ответственности за уголовные и государственные преступления, сам разбирал тяжбы, разделил на части день и отвел всякому делу свое время, ввел в употребление множество бытовых изобретений, например первые переносные фонари, неустанно заботился о просвещении своих подданных, открывая школы, привлекая множество образованных людей из самых разных стран[16].

Биограф короля Ассер, епископ Шерборнский, рассказывает о том, как Альфред в 12 лет выучился грамоте на родном языке[17], всю последующую жизнь продолжал читать вслух саксонские книги и учить наизусть саксонские песни[18], а в 887 г. впервые начал сам переводить[19]. Ассер оканчивает свою биографию 893 годом, когда король решил заставить судей и должностных людей учиться для того, чтобы сделать их более справедливыми[20]. Возможно, приписываемые Альфреду переводы относятся к более

позднему периоду[21] и потому не нашли отражения в биографии, написанной Ассером.

О том, что Альфред перевел (или повелел перевести) на английский язык несколько наиболее ценных книг, избранных для того, чтобы возродить праведность и просветить опустошенную викингами страну, известно из сочинений более поздних хронистов и писателей, таких, как Эльфрик, Симеон Даремский и Уильям Мальмсберийский. Короля Альфреда принято считать переводчиком следующих трудов: "Пастырского попечения" св. Григория Великого, описывающего обязанности епископа, любого духовного лица или правителя, включая и короля, по отношению к населению страны, недавно пробудившейся к духовной жизни; "Монологов" Блаженного Августина, епископа Гиппонского, посвященных бессмертию души; "Церковной истории рода англов" Беды Досточтимого, рассказывающего об истории христианства в Англии; семи книг о всемирной истории Орозия, тщательно изучавшейся и почитавшейся в Средние века, а также философского сочинения знаменитого римлянина, учившего стойкости перед всеми земными невзгодами.

Авторство древнеанглийского перевода Боэция подтверждается также тем, что имя Альфреда упоминается в прозаическом прологе: "Король Альфред был переводчиком этой книги и перевел ее с книжной латыни на английский так, как это сейчас делается. Иногда он переводил слово за словом, иногда по смыслу – так ясно и разумно, как только мог сочинить при том, что многие и разные мирские заботы часто тревожили его ум и тело. Нам трудно сосчитать те заботы, что выпали в его дни в тех владениях, которые он унаследовал, и все-таки, когда он изучил эту книгу и перевел ее с латыни на английскую прозу, он переложил ее еще раз стихами (leoðe) так, как это сейчас делается. И теперь он умоляет и именем Господа просит всякого, кто пожелает прочесть эту книгу, помолиться за него и не осуждать, если он [читатель] поймет ее более правильно, чем смог он сам [Альфред]. Потому что каждый человек должен, в меру своего понимания и досуга, говорить то, что он говорит, и делать то, что он делает" (*пролог 1, 5*)[22].

Авторство Альфреда подтверждается и тем, что лексически перевод сочинения Боэция близок другим его переводам[23]. В частности, многое в прозаическом прологе к "Утешению Философией" напоминает другие предисловия, предпосланные приписываемым королю Альфреду произведениям. В прологе к англосаксонскому переводу "Пастырского попечения" ("Cura Pastoralis") св. Григория Великого, например, тоже идет речь о том, что переводчик "ставил слово за словом, иногда смысл за смыслом", "так ясно и разумно, как он только мог сочинить", "при всех многих и разных мирских заботах", "когда он изучил эту книгу"[24]. В обоих прологах часто употребляется наречие *nu* – "теперь, сейчас, ныне". Оба пролога используют обращение от третьего лица, однако в "Пастырском попечении" основная часть предисловия сочинена от первого лица.

Хотя Вульгата, части Псалтири и некоторые молитвы были уже переведены на древнеанглийский язык до переводов короля Альфреда, в Англии не существовало традиции исконной литературной прозы. Поэтому короля Альфреда по праву называют и создателем английской прозы, и первым известным нам английским прозаиком. Столетие спустя другой английский прозаик, аббат Эльфрик, сознательно берет переводы Альфреда за образец, замечая, что в его время на английском языке не было никаких благих книг, кроме тех, которые король искусно перевел на английский с латыни[25], и сознательно используя переводы Альфреда как образец.

Строго говоря, прозаический перевод, приписываемый королю Альфреду, трудно назвать даже свободным переложением, так как он существенно отличается от оригинала и стилистически, и семантически. Хотя в сочинении Боэция чередуются стихи и проза, в наиболее раннем древнеанглийском переводе, сохранившемся в Бодлеанской рукописи XII в., все стихи переданы прозой. Пять книг оригинала по-разному отражены в древнеанглийском прозаическом переводе: наиболее полно переведены вторая, третья и четвертая книги, первая же сокращена в переводе до шести глав (главы 1–6), последняя – до трех (главы 40–42). Перевод короля Альфреда не ставит своею целью передать изысканность прозы Боэция, его язык прост, ясен, безыскусен и, вероятно, близок к разговорному.

Вскоре после создания прозаического перевода "Утешения Философией" (несомненно, до 970 г. – времени записи наиболее ранней сохранившейся рукописи) было сочинено англосаксонское поэтическое переложение латинских метров Боэция, тоже приписываемое обычно королю Альфреду[26]. Эта авторская атрибуция подтверждается и прологом, предпосланным прозаическому переложению: "...когда он [Альфред] изучил эту книгу и перевел ее с латыни на английскую прозу, он переложил ее еще раз в стихи (geworhte hi eft to leoðe, swa swa heo nu gedon is), как это сейчас делается" (*пролог 1*), и стихотворным прологом, предваряющим поэтическое переложение:

Ðus Ælfred us ealdspell reahte,
cyning Westsexna, cræft meldode,
leoðwyrhta list. Him wæs lust micel
ðæt he ðiossum leodum leoð spellode,
monnum myrgen, mislice cwidas,
þy læs æligne ut adrife
selflicne secg, þonne he swelcas lyt
gymð for his gilpe. Ic sceal giet sprecan,
fon on fitte, folccuðne ræd
hæleðum secgean. Hliste se þe wille![27]

Proem 1–10

Так Альфред нам древний сказ поведал, король западных саксов, явил искусство, мастерство слагателя песен. У него было большое желание познакомить людей с этими песнями, мужей – с разными стихами, чтобы скука не оттолкнула самодовольного мужа, которому гордыня мешает слушать. Я снова заговорю, начну стихами, поведаю мужам тот сказ, что известен людям. Пусть слушает кто хочет!

Поскольку в прозаическом прологе говорится о том, что поэтическая версия уже существовала ко времени его написания ("он переложил ее еще раз в стихи, как это сейчас делается"), можно предположить, что прозаический пролог был добавлен позднее (но до XII в., когда была записана содер-

жащая его Бодлеанская рукопись). Подобно прозаическому прологу, поэтический текст начинается в третьем лице ("Альфред нам ⟨...⟩ поведал"), но затем, когда появляется еще одно "третье лицо" – "самодовольный муж", переключается на первое лицо ("Я снова заговорю ⟨...⟩ начну ⟨...⟩ поведаю ⟨...⟩"). Вполне возможно, что это изменение лица в аллитерационном прологе не более чем поэтическая условность, отсутствующая в прозаическом введении, однако встречающаяся в прологе к другому приписываемому Альфреду переводу – "Пастырского попечения" св. Григория Великого[28].

Нельзя исключать того, что создание стихотворного переложения могло быть поручено королем Альфредом, который, по словам его биографа Ассера, всегда любил исконную поэзию и много знал наизусть, какому-нибудь искусному "творцу песен" (leoðwyrhta). Судя по многочисленным кентским формам, создателем поэтического переложения мог быть кентский клирик или монах[29].

Когда поэтическое переложение было завершено, появилась возможность включить его в уже готовый прозаический перевод. Так среди 50 тыс. строк прозаического текста появились поэтические интерполяции, не всегда соответствующие метрическим вставкам в латинском оригинале. Таким образом, смешанный древнеанглийский перевод, включающий как прозу, так и поэзию, стал соответствовать латинскому оригиналу, по форме представляющему собой, как уже говорилось, мениппову сатиру. Этот смешанный текст получил письменную фиксацию в наиболее древней Коттонской рукописи (MS. Cotton Otho A.vi), датируемой второй половиной X в. (ок. 960 – 970 гг.) и находящейся в Британском музее, поэтический же текст "Метров Боэция" не сохранился сам по себе ни в одной рукописи. В 1731 г. Коттонская рукопись сильно пострадала от пожара. Было безвозвратно утрачено начало рукописи – первые шесть или семь листов, содержащие пролог и четыре начальных метра, перемежающихся с прозой. В 1844 г. все сохранившиеся пергаментные листы были прикреплены к бумажным и переплетены в книгу в одну восьмую долю листа.

Утраченное начало Коттонской рукописи восстанавливается по копии, сделанной в конце XVII в. Франциском Юниусом (Junius 12, Bodleian Sum. Cat. 5124) с обеих рукописей (Коттонской и Бодлеанской). Прозаический текст в списке Юниуса основан на Бодлеанской рукописи, а тексты англосаксонских метров переписаны по Коттонской рукописи на листах бумаги разного размера и вставлены в соответствующих местах в прозаический перевод.

Если сравнить древнеанглийский прозаический и поэтический переводы, сохранившиеся в Бодлеанской и в Коттонской рукописях, с латинским оригиналом, то можно заметить несколько важных различий. Первое связано с изменением в древнеанглийских переводах грамматического рода и лица. В латинском оригинале Боэций всегда называется по имени, а его речь всегда ведется от первого лица. В древнеанглийском прозаическом

переводе употребляется как первое, так и третье лицо. Герой иногда называется в прозе и в стихотворном тексте – по имени Боэций, а в прозаических диалогах чаще всего именуется Мод (*др.-англ.* mod, сред.р. – "ум, разум"). В первой трети этого перевода (главы I–XXI), соответствующей первым двум книгам "Утешения Философией", в отличие от латинского оригинала о Боэции всегда говорится в третьем лице и никогда в первом. Хотя имя Боэция иногда и встречается, чаще всего герой называется Мод (в первых шести главах перевода, соответствующих первой книге латинского оригинала, имя Боэций употребляется 3 раза, а Мод – 18 раз), а используемые для его обозначения местоимения ставятся не в мужском, но в среднем роде (в древнеанглийском абстрактное существительное *mod* относится к среднему роду).

В древнеанглийском прозаическом и поэтическом переводе вариативность появляется и в обозначениях Философии. Если в латинском оригинале для ее называния всегда используется одно слово, относящееся к женскому роду, то в переводе вводятся два существительных: *Wisdom* – "мудрость, премудрость" мужского рода и *Gesceadwisnes* – "разумность, благоразумие" женского рода. Соответственно и местоимения, заменяющие эти существительные, могут относиться как к мужскому, так и к женскому роду. Вариативность местоимений и существительных (в том числе и родовая), используемых для обозначения одного и того же лица, ослабляет его отнесенность к конкретному референту.

Изменение грамматических характеристик и введение нескольких имен вместо одного отражают существенные изменения в трактовке образов персонажей в древнеанглийском переводе. Англосаксонский переводчик стремится представить образы героев менее конкретными, опуская все личные детали, сводя до минимума или исключая вовсе физические описания персонажей. Полностью отсутствует в англосаксонском переводе краткое описание Боэция, данное в первом метре латинского оригинала: Venit enim properata malis inopina senectus / et dolor aetatem iussit inesse suam. / Intempestivi funduntur uertice cani / et tremit effeto corpore laxa cutis[30] – "Сделался я стариком, повергнутый роком надменным, / И одолело меня в годы преклонные зло. / Кудри густые мои преждевременно стали седыми, / И одряхлело уже тело в морщинах мое" (*пер. Ф.А. Петровского*). Древнеанглийский переводчик опускает любые хвалы Боэцию, не упоминая о знатности героя и успехах в его прежней жизни.

При помощи сходных приемов, преимущественно сокращения, изменяется и лишается конкретности и образ Философии. Если в латинском оригинале дается ее пространный "литературный портрет" (упоминаются ее глаза, полные огня, величественность, неподвластность возрасту, сотканное ею самою с величайшим искусством одеяние из тончайших нитей, греческие буквы, вышитые на кайме ее платья, разодранного руками насильников – "uiolentorum quorundam manus", книги и скипетр, которые она держит в руках и т.д.), то в английском переводе все подробности опускаются, из всего

описания сохраняется лишь фраза о том, что "одеяние ее учения было сильно изодрано и растрепано руками глупых людей, ⟨...⟩ ее ученики так разорвали его, желая полностью обладать ею". Таким образом, вместо однозначно идентифицированного персонажа, названного Философией, в переводе создается абстрактный образ высшего существа, а вместо конкретного героя по имени Боэций, изображенного в латинском оригинале, в древнеанглийском тексте появляется обобщенный образ героя, вполне уместно обозначаемого абстрактным существительным Мод.

Автор древнеанглийского перевода представляет себе своих персонажей не так, как Боэций, существенно изменяя их взаимоотношения. Если в латинском оригинале создается образ героя, происходящего из знатной семьи и достигшего самых высоких государственных должностей, превосходно образованного и преданного наукам, добродетельного и благородного, но несправедливо пострадавшего и потому нуждающегося в утешении, ободрении, исцелении, то в англосаксонском тексте герой предстает как грешник, впавший в заблуждения и совсем не заслуживающий помощи. Напротив, в древнеанглийском переводе, особенно первых двух книг Боэция (главы I–XXI), всячески подчеркивается, что герой несет вполне заслуженную кару за свои грехи гордыни и самоуверенности.

В дополнении, введенном англосаксонским переводчиком и отсутствующем в латинском оригинале, Премудрость обвиняет узника в порочности и алчности: «Как ты ответишь [фортуне: *woruldsælð* – "мирское преуспеяние, земное благополучие"], если она спросит тебя: Что ты укоряешь меня, Мод? Почему сердишься? Чем я тебя обидела? Это ты первым возжелал меня [Фортуну], а не я тебя, ты посадил меня на престол твоего Создателя, когда хотел получить от меня то благо, за которым ты должен был обращаться к Нему. Ты утверждаешь, что я обманула тебя, но я могу ответить, что это ты обманул меня, видя, что из-за твоей похоти и твоей жадности Создатель всего сущего был вынужден отвернуться от меня. Действительно, ты более виновен, чем я, ибо тебя одолели злые похоти и еще потому, что из-за тебя я не могу исполнить волю моего Творца. Он одолжил меня тебе, чтобы ты радовался сообразно Его заповедям, а не для того, чтобы ты дал волю своей беззаконной жадности. Отвечай же теперь нам обеим, как тебе нравится, мы обе ждем твоего ответа» (*VII*). Нельзя не заметить, что Премудрость обращается с узником значительно более сурово, чем Философия в латинском оригинале. В древнеанглийском переводе она выступает как посланница небес, призванная обличить пороки узника и вернуть его на стезю добродетели. Важнейший для Боэция мотив утешения при этом значительно ослабляется.

Показателен в этом отношении перевод второго метра Боэция, основная тема которого, как уже говорилось, – сожаления Философии о былых дарованиях узника и о его падении с достигнутых им высот познания: "О, как тупеет душа в бездне глубокой ⟨...⟩ / Некогда вольным он был, в небе открытом / Вышние видел пути, взором привычным / Смело смотря, наблюдал

Солнца сиянье, / Хладной Луны изучал все перемены, / Да и движенья планет, в их обращеньи / Взад и вперед, постигал, как победитель, / Зная, какими они ходят путями. ⟨...⟩ Тайны природы умел распознавать он, / И объяснял он ее действий причины..." (*пер. Ф.А. Петровского*). В латинском оригинале Философия заключает свою поэму, состоящую из 27 строк трехстопного дактиля, прозаической фразой, в разных вариантах воспроизводимой в тексте Боэция: "...теперь время исцелять, а не жаловаться". В древнеанглийском прозаическом переводе этому пространному тексту соответствуют всего несколько строк: Ða ongan se Wisdom hreowsian for þæs Modes tydernesse, ond ongan þa giddian ond þus cwæð: Eala on hu grundleasum seaðe ꝥ **mod** drigð, þōn hit bestyrmað þisse worulde ungeþwærnessa. Gif hit þōn forget his ahgen leoht, ꝥ is ece gefea, ond ðringð on þa frēdan þistro, ꝥ sind woruldsorga, swa swa þis Mod nu deð, nu hit nauht elles nat butan gnornunga (*III, 9–14*) – «Здесь стала Премудрость горевать о слабости Мода и начала тогда петь и сказала так: "Увы, как бездонна яма, в которой опустошается ум, когда ему помогают в этом несчастья этого мира. *Если он забывает свой собственный свет, то есть вечную радость, и спешит к неизвестной тьме, то есть к заботам этого мира, как это делает сейчас Мод, он не узнает ничего, кроме горя*"».

Последнее предложение в речи Премудрости, выделенное в тексте курсивом, представляет собой добавление древнеанглийского переводчика и несколько меняет смысл оригинала, в котором не говорилось ни о "вечной радости", ни о "неизвестной тьме", ни о том, что узник "не узнает ничего, кроме горя". Напротив, в переводе совершенно исчезает рассказ о "вольном разуме" узника и о тех "тайнах природы", которые некогда были ему открыты. Прозаический древнеанглийский перевод отличается от латинского оригинала и тем, что в приведенном фрагменте ничего не говорится о необходимости исцеления или утешения узника. Так, в древнеанглийском переводе пропущена и еще одна важная фраза: "Сейчас настало время тебе попробовать мягкое и приятное лекарство, которое, достигнув твоих тайных глубин, приготовит тебя к более сильным исцеляющим средствам" (*Кн. II, проз. 1*).

Нужно отметить, что в переложении приведенного прозаического фрагмента аллитерационным стихом мотив утешения был восстановлен:

Ǣala, on hu grimmum and hu grundleasum seaðe swinceð þæt sweorcende mod, þonne hit þa strongan stormas beatað weoruldbisgunga. Þonne hit winnende his agen leoht an forlæteð, and mid uua forgit þone ecan gefean, ðringð on þa ðiostro ðisse worulde, sorgum geswenced. Swa is þissum nu mode gelumpen; nu hit mare ne wat for Gode godes buton gnornunge fremdre worulde. Him is frofre ðearf. *Metr. Boet. 3*	О, в какой мрачной и какой бездонной пропасти изнуряет себя омраченный ум, когда он сражается с сильными бурями земных тревог и когда у него, истомленного борьбой и оставшегося в одиночестве, гаснет его собственный истинный свет. И в скорби он забывает вечное благо и спешит во тьму этого мира, изнемогая от забот. Именно это и произошло сейчас с его разумом, ныне ему ведомо не Господне благо, но горести враждебного мира. Ему нужно утешение.

Нельзя не заметить, как близко к прозаическому древнеанглийскому тексту, но не к латинскому оригиналу находится аллитерированное переложение. Создается впечатление, что простая перестановка слов и некоторые добавочные слова, преимущественно эксплетивные, помогли переводчику превратить прозаический текст в аллитерационный стих. Тем более удивительно, что единственное изменение по сравнению с прозаическим переводом состоит в заключительной строке поэмы: Him is frofre ðearf (*Metr. Boet. 3, 11*) – "Ему нужно утешение". Можно предположить, что это дополнение введено под влиянием следующего в прозаическом переводе абзаца, в котором, пропев свою песнь, Премудрость (Wisdom), или, иначе говоря, Благоразумие (Gesceadwisnes) говорит узнику: Ic geseo *þ* þe is nu frofres mare þearf þōn unrotnesse (*III, 16–17*) – "Я вижу, что тебе сейчас больше нужно утешение, чем огорчение". В поэтическом переводе оставлены без изменения и слова *frofor* – "утешение" и *ðearf* – "нужда", и сама грамматическая конструкция, в которой изменено лишь лицо: третье лицо – в поэме (Him is... ðearf – букв. "ему есть нужда") и второе лицо – в прозе (þe is... þearf – букв. "тебе есть нужда"). Совершенно очевидно, что поэтическое добавление заимствовано из последующего прозаического текста.

Подобные перестановки и дополнения – не редкость в древнеанглийском переводе. Так, автор древнеанглийского прозаического перевода добавил в самом начале вводный раздел, содержащий рассказ об императоре Теодорике, о жизни Боэция, о его несчастьях и о том, как было написано "Утешение Философией". Очевидно, поэтому он счел возможным пропустить крайне драматичный в латинском оригинале рассказ узника о его прошлой жизни (*Кн. I, проз. 4*; см. выше). Вместо этого пространного прозаического монолога, состоящего в оригинале из 164 строк, древнеанглийский переводчик сделал довольно близкое к тексту прозаическое переложение латинской поэмы (*Кн. I, метр 5*), следующей в тексте Боэция за страстным рассказом узника: Eala þu scippend heofones ond eorþan, þu þe on þā ecan setle ricsast, þu þe on hrædū færelde þone heofon ymbhweorfest, ond þa tunglu þu gedest þe gehyrsume, ond þa sunnan þu gedest þ heo mid heore beorhtan sciman þa þeostro adwæscð þære sweartan nihte (*IV, 1–5*) – "О Ты, Создатель небес и земли, Ты правишь на вечном престоле, Ты заставляешь небеса быстро вращаться, и Ты делаешь так, что созвездия повинуются Тебе, и Ты велишь солнцу своими сияющими лучами разгонять тьму черной ночи...". Так как предельно индивидуализированный рассказ узника о своей жизни и о личных переживаниях был заменен в древнеанглийском переводе пересказом латинской поэмы, в которой всегда, как и во всех метрах Боэция, события рассматриваются с более отстраненной точки зрения, изменился и смысл, и весь стиль повествования. Вместо обостренно-личного монолога, переходившего в страстный гимн во славу Творца, древнеанглийский переводчик оставил лишь прозаический пересказ молитвы, данный в самой обобщенной перспективе.

Впоследствии эта молитва вновь нашла поэтическое воплощение в англосаксонских “Метрах Боэция”:

Ǣala, ðu scippend   scirra tungla,
heofones and eorþan!   Ðu on heahsetle
ecum ricsast,   and ðu ealne hræðe
hefon ymbhwearfest,   and ðurh ðine halige miht
tunglu genedest   þæt hi ðe to herað.
Swylce seo sunne   sweartra nihta
ðiostro adwæsceð   ðurh ðine meht.
Metr. Boet. 4, 1–7

О Ты, Создатель светлых созвездий, небес и земли! Ты с высокого престола правишь вечно, и Ты все небо быстро вращаешь и своей святой властью заставляешь созвездия повиноваться Тебе. Так и солнце разгоняет черной ночи тьму Твоею властью.

Подобно поэтической версии третьего метра Боэция, основанного на прозаическом древнеанглийском переложении латинского оригинала, эта аллитерационная поэма тоже непосредственно восходит к древнеанглийской прозе. В ней используются та же лексика, те же грамматические конструкции, те же синтаксические структуры, что и в прозаическом тексте. Единственное отличие составляют характерные поэтические приемы, неразрывно связанные с техникой аллитерационного стиха: формулы, в том числе парные (heofones and eorþan – “небес и земли”, sceppend and reccend – “Творец и Создатель”), синонимическая конденсация (wynnað and swincað – “труждаются и борются”), эпическая вариация (ara ðinum earmum eorðan tudre, monna cynne – “помилуй твоих бедных потомков земли, род человеческий”).

Бóльшая пространность аллитерационной поэмы (57 долгих строк) по сравнению с латинским текстом (48 строк анапеста – *Кн. I, метр 5*) объясняется тем, что автор древнеанглийского прозаического текста внес добавления, распространенные англосаксонским поэтом. В прозаическом тексте молитвы появляются обращения к Господу с призывом о помощи и милосердии, которых не было в латинском “Утешении Философией”: Eala þu ælmihtiga scippend ond rihtend eallra gesceafta, help nu þinu earmum moncynne – “О Всемогущий Создатель и Правитель всех тварей, помоги сейчас твоим бедным людям” (*IV, 15–17*); Eala min Drihten, þu þe ealle gesceafta ofersihst, hawa nu mildelice on þas earman eorðan, ond eac on eall moncyn, forþa hit nu eall winð on þa yðum þisse worulde – “О мой Господь, Ты, который смотришь на всех тварей, взгляни сейчас милосердно на эту бедную землю и также на род людской, ибо ныне весь он страждет на волнах этого мира” (*IV, 25–27*).

В аллитерационной поэме мольбы о сострадании, отсутствующие в латинском оригинале, становятся еще более выразительными за счет словесных повторов и эпической вариации:

Wel la, ðu eca   and ðu ælmihtiga,
ealra gesceafta   sceppend and reccend,
ara ðinum earmum   eorðan tudre,
monna cynne,   ðurh ðinra mehta sped.
⟨...⟩

О, Ты Вечный и Ты Всемогущий, всех тварей Творец и Создатель, помилуй Твоих бедных потомков земли, род человеческий Твоей великой властью.
⟨...⟩

Eala, min dryhten,	ðu þe ealle ofersihst	О, мой Господь, Ты, который видишь все
woruldе gesceafta,	wlit nu on moncyn	твари мирские, посмотри теперь на род
miklum eagum,	nu hi on monegum her	людской кроткими глазами, ныне они здесь
worulde yðum	wynnað and swincað,	на многих волнах мирских страждут и
earme eorðwaran;	ara him nu ða.	труждаются, бедные жители земли, помилуй
	Metr. Boet. 4, 29–32, 53–57	их сейчас.

Хотя аллитерационная поэма в общем верно передает содержание латинского метра, ее тональность существенно изменена. В окончании пятого метра Боэция, которому соответствует приведенный англосаксонский текст, речь шла не столько о жалости и сострадании, сколько об установлении порядка и справедливости на земле: "О Зиждитель законов природы вещей! / Созданий твоих не последняя часть, / Мы ведь носимся, люди, на волнах Судьбы. / Умерь Ты, Правитель, их бурную мощь / И, царя над безмерною бездной небес, / Нерушимым законом Ты земли свяжи" (*пер. Ф.А. Петровского*). В древнеанглийском прозаическом и основанном на нем поэтическом тексте узник, хотя и многократно обвиненный Премудростью в грехе гордыни и самоуверенности, с полным смирением молит не о наведении порядка на земле, но о милости Божьей. Таким образом, латинский гимн оказывается замененным в англосаксонском тексте христианской молитвой.

Желание древнеанглийского автора создать христианский памятник постоянно проявляется во время работы и над прозаическим, и над поэтическим переводом. Так, переводя последний метр во второй книге латинского оригинала, где Философия поет гимн во славу любви как силы, объединяющей весь мир, древнеанглийский переводчик заменяет слово "любовь" на словосочетание *God ælmihtig* – "Господь Всемогущий", что позволяет ему, сохранив основное содержание поэмы, представить ее как христианскую молитву: An sceppend is buton ælcum tweon ond se is eac wealdend heofones ond eorðan ond ealra gesceafta, gesewenlicra ond eac ungesewenlicra; þæt is God ælmihtig (*XXI, 22–25*) – "Вне всяких сомнений, существует один Творец, и Он есть также Правитель небес и земли и всех тварей, видимых и невидимых, – это Господь Всемогущий"). Поэтическое переложение, как всегда, точно соответствует прозаическому переводу, сохраняя ту же лексику, но незначительно распространяя текст за счет синонимов и вариации:

An sceppend is	butan ælcum tweon.	Вне всяких сомнений, существует один Творец.
Se is eac wealdend	woruldgesceafta,	Он есть также Правитель
heofones and eorðan	⟨...⟩	тварей на небесах и на земле, ⟨...⟩
ungesewenlicra,	and eac swa same	невидимых и также тех, которых мы
ðara ða we eagum	on locіað,	видим глазами, всех созданий.
ealra gesceafta.	Se is ælmihtig...	Он Всемогущий...
	Metr. Boet. 11, 1–3, 5–7	

Легко заметить, как далеко отошел англосаксонский поэт от латинского оригинала: "Вселенная в постоянных переменах / сохраняет гармонию, / и части целого пребывают в мире, / хотя их природа враждебна. / ⟨...⟩ / О счастлив род людской, / если любовь, которая правит небом, / может владеть и

вашими сердцами!"(*Кн. II, метр 8, 1–4, 28–30*). Хотя в заключении метра Боэция и упоминалось о любви, которая правит небом, и о всеобщей гармонии, в остальной части гимна речь шла исключительно о той любви, которая соединяет людей узами договора, супружества и дружбы. Напротив, в соответствующей древнеанглийской поэме слово "любовь" упоминается всего один раз (применительно к узам супружества), а синонимы, обозначающие Бога, воспроизводятся более 20 раз (*Sceppend* – "Творец", *se Ælmihtiga* – "Всемогущий", *Wealdend* – "Властитель", *rodera Weard* – "Защитник неба", *Alwealda ealle gesceafta* – "Всевластитель всех тварей", *sigora Weard* – "Хранитель побед", *heofenrices Weard* – "Хранитель небес", *Fæder* – "Отец", *God* – "Бог", *sigora Wealdend* – "Властитель побед", *lifes Leohtfruma* – "Светлый Жизнеподатель", *se Eca* – "Предвечный", *sigora God* – "Бог побед").

Сходным образом перелагая в прозе метр Боэция, рассказывающий о том, как все на земле подчиняется законам всемогущей природы, древнеанглийский переводчик заменяет слово *natura* – "природа" (*Кн. III, метр 2, 2*) на слово *Drihten* – "Господь" (Ic wille nu mid giddu gecyðan hu wundorlice Drihten welt eallra gesceafta... – "Я хочу сейчас песнями возгласить, как чудесно Господь правит всеми тварями" – *XXV, 2–3*). Это изменение сохраняется и в поэтическом переложении (Ic wille mid giddum get gecyðan hu se ælmihtiga ealla gesceafta... – "Я хочу песнями возгласить, как Всемогущий всеми тварями..." – *XIII, 1–2*), как всегда почти дословно перефразирующем текст прозы.

Все эти дополнения, введенные создателем прозаического древнеанглийского перевода и заимствованные из прозы англосаксонским поэтом, позволяют создать христианский текст, полностью отвечающий желанию короля Альфреда удовлетворить духовные потребности англосаксов и, просвещая их, возродить праведность и благочестие.

Показательны те изменения, которые англосаксонский переводчик считает необходимым ввести в рассказы Боэция, основанные на примерах из классической мифологии. Например, в латинском метре из "Утешения Философией" (*Кн. III, метр 12*) рассказывалось о необычайном таланте Орфея, его скорби по умершей жене и неудавшейся попытке вернуть ее из царства Плутона. Древнеанглийский автор считает необходимым ввести в свой прозаический перевод этой поэмы подробные комментарии, сопровождая ими всякое упоминание собственных имен и одновременно совершенно меняя тональность рассказа[31]. Он начинает свое повествование с примечательной фразы, отсутствующей у Боэция: We sculon get of ealdu leasu spellu ðe su bispell reccan – "Мы должны привести тебе еще пример (притчу) из старых неправдивых рассказов", а затем с многочисленными объяснениями говорит о том, как в Тракии (Фракии), расположенной в стране греков, жил один очень хороший арфист по имени Орфей, который, как "рассказывали люди" (Ða ongon mon secgan – *XXXV, 84b, 25*), умел играть так, что его заслушивались и становились ручными даже дикие звери. У этого арфиста была жена, которой не было равных, по имени Эвридика. Когда, "как говорили" (Ða sædon hi – *XXXV, 85a, 1*), жена арфиста умерла,

ее душа была взята в ад. Арфист решил просить богов ада, чтобы они вернули ему жену. Сначала он встретил пса ада, по имени Керверус, о трех головах, затем страшного стражника, по имени Карон, у которого тоже было три головы, а потом и старых богинь, которых люди зовут Парками, не знающих уважения ни к какому человеку и наказывающих всех по их делам, и других обитателей ада. Игре Орфея внимали и правитель левитов (лапифов) Иксион, привязанный за свою провинность к вечно вращающемуся колесу, и царь Тантулус (Тантал), известный "в своем мире жадностью без меры и одержимый ею" и в аду (*XXXV, 85b, 31–33*), и даже стервятник, прекративший на время терзать печень царя Стикка (Тития), "которого он наказывал таким образом" (*XXXV, 85b, 1–2*). Наконец правитель ада велел отдать арфисту его жену, ибо он заслужил это своей игрой, но приказал ему не оглядываться назад, иначе жена навсегда уйдет от него. Орфей дошел до границы тьмы и света и, когда вышел на свет, оглянулся и сразу же потерял жену навсегда.

Древнеанглийский переводчик заключает свой рассказ назиданием, отсутствующим в латинском оригинале, как и все объяснения, связанные с героями античного мифа: "Эти неправдивые рассказы (ðas leasan spell) учат каждого человека бежать от тьмы ада и стремиться к свету истинного Блага, чтобы он не оглядывался на свои старые злые дела, дабы не повторить их снова в полной мере так, как он уже совершил их однажды. Поэтому кто своею волею обратит разум к злым делам, которые он оставил, совершит их вновь и получит от них полное удовольствие, и никогда более не помыслит о том, чтобы от них отказаться, тот человек утратит всю свою прошлую благость, если не раскается" (*XXXV, 86a, 14–21*). Так латинский метр из "Утешения Философией", повествующий о печальной судьбе Орфея (*Кн. III, метр 12*) и силе его поэтического мастерства, превращается под пером англосаксонского автора в своего рода exemplum, назидательную, содержащую важное предостережение легенду из прошлых времен.

Поэтическое переложение этого рассказа так далеко отстоит от латинского текста Боэция, как это можно только себе представить. Латинский гимн, состоящий из 58 строк гликонея, редуцируется до 11 аллитерационных строк:

Sie þæt, la, on earðan ælces ðinges
gesælig mon, gif he gesion mæge
þone hlurestan heofontorhtan stream,
æðelne æwelm ælces goodes,
ond of him selfum ðone sweartan mist,
modes þiostro, mæg aweorpan!
We sculon ðeah gita mid Godes fylste
ealdum ond leasum ðinne ingeðonc
betan bispellum, þæt ðu ðe bet mæge
median to rodorum rihte stige
on ðone ecan eard ussa saula.

Metr. Boet. 23

О, как на земле во всех вещах
счастлив человек, если он сможет увидеть
яркий и чистый небесный поток,
благой источник всякого добра;
и если он сам черный туман,
всякую тьму сможет рассеять.
Мы должны с помощью Божьей
старыми неправдивыми рассказами твой ум
развить, чтобы ты мог скорее
прямым путем прийти на небеса
в обитель вечную душ наших.

Как всегда, в поэзии обобщена не только излагаемая в прозе легенда, но и то назидание, ради которого ее рассказывает древнеанглийский автор. В данном случае вся история Орфея полностью удаляется из поэтического текста, сохраняются лишь упоминания "о старых неправдивых рассказах", как называет древнеанглийский автор античные легенды, и о том уроке, который должно из них извлечь. В христианском смысле усиливается и намеченный в древнеанглийском прозаическом изложении легенды об Орфее метафорический контраст света и тьмы. Так рассказ о певце, восходящий к языческой мифологии, оказывается вытесненным христианской поэмой.

Едва ли вызовет удивление поэтому, что древнеанглийский переводчик почти не прибегает и к аллюзиям, почерпнутым из древнегерманской мифологии. Единственное исключение составляет замена в древнеанглийском прозаическом переводе имени Фабриция, упомянутого в одном из метров Боэция (Ubi nunc fidelis ossa Fabricii manent, / quid Brutus aut rigidus Cato? (*Кн. II, метр 7, 15–16*) – "Где теперь остались кости верного Фабриция, / где Брут, где непреклонный Катон?"), на имя Веланда (Hwær synt nu þæs Welondes ban, oððe hwa wat nu hwær hi wæron? (*XIX, 20*) – "Где сейчас кости Веланда, или кто знает сейчас, где они были?"). Имя мифического кузнеца Веланда, чей культ был широко распространен в средневековой Англии[32], несомненно, было более знакомо англосаксонской аудитории, чем ставшее нарицательным имя римского военачальника и политика Фабриция (III в.), прославившегося своей неподкупностью и строгостью – добродетелями, ценимыми в Риме превыше других. Нетрудно понять, почему именно Веланд заменил в древнеанглийском переводе Фабриция (ср. латинскую этимологию имени – от *лат.* faber – "кузнец").

Помимо Фабриция в метре Боэция упоминаются еще два имени – Брут и Катон. Оба этих имени сохраняются в древнеанглийском прозаическом переводе: Oððe hwær is nu se foremæra and se aræda Romwara hertoga, se wæs haten Brutus, oðre naman Cassius? Oððe se wisa and fæstraða Cato, se wæs eac Romana heretoga; se wæs openlice uðwita (*XIX, 21–24*) – "Где теперь знаменитый и неустрашимый предводитель Рима, который звался Брутом, а другое имя его было Кассий? Или мудрый и непоколебимый Катон, также бывший римским предводителем – уж он явно был мудрецом?" Древнеанглийский переводчик снабжает оба имени комментариями, без которых английской аудитории было бы трудно понять смысл приведенного отрывка; при этом он объединяет имена Марка Юния Брута и Гая Кассия – двух знаменитых политических деятелей, принимавших участие в заговоре против Цезаря. Понятно, что имя Веланда, которое заменило в древнеанглийском переводе имя Фабриция, никаких комментариев не требовало.

Это различие между германскими и римскими именами сохраняется и в поэтическом тексте, в котором комментарии еще более распространяются, а ошибочное соединение имен Брута и Кассия устраняется, – всего двум кратким строкам латинского ямбического триметра, приведенным выше, соответствуют десять долгих аллитерационных строк:

Hwa wat nu þæs wisan Welandes ban, on hwelcum hi hlæwa hrusan þeccen? Hwær is nu se rica Romana wita, and se aroda, þe we ymb sprecað, hiora heretoga, se gehaten wæs mid þæm burgwarum Brutus nemned? Hwær is eac se wisa and se weorðgeorna and se fæstræda folces hyrde, se wæs uðwita ælces ðinges, cene and cræftig, ðæm wæs Caton nama? *Metr. Boet. 10, 42–51*	Кто сейчас знает о костях мудрого Веланда, в каких курганах они лежат, покрытые землей? Где сейчас тот могучий римский мудрец и тот неустрашимый, о котором мы говорим, тот полководец, который звался среди горожан именем Брута? Где также тот мудрый и тот жадный до славы и тот непоколебимый пастырь людей, который был мудрецом во всем, храбрым и искусным, имя которому было Катон?

В строки о мифическом кузнеце Веланде вводятся характерные германские реалии (“курганы”, “кости, покрытые землей”). В стихах о римских героях римские добродетели заменяются на специфически германские (*se rica* – “могучий”, *aroda* – “неустрашимый”, *weorðgeorna* – “жадный до славы”, *fæstræda* – “непоколебимый”, *cene* – “храбрый”, *cræftig* – “искусный, умелый, ловкий”). Таким образом, римские военачальники, чьи имена сопровождаются объяснениями в прозаическом переводе, изображаются в аллитерационной поэме как привычные для англосаксонской аудитории германские герои.

Объяснения неизменно сопровождают любые упоминания мифологических имен. Так, если в сочинении Боэция Философия, желая показать узнику, как легко потерять человеческий облик и перейти грань, отделяющую человека от животного, произносит краткий (32 строки гликонея) метр, рассказывающий о приключении Улисса на острове Кирки, то в древнеанглийском переводе Премудрость предваряет историю Одиссея пространной преамбулой. Сначала она подробно рассказывает о ходе Троянской войны, объясняя, какую роль в ней играли Агамемнон и Улисс, а затем повествует о странствиях последнего и приводит родословную Кирки, дочери Аполлона, устанавливая степень ее родства с Юпитером и Сатурном. Наконец, она излагает историю любви Кирки и Улисса, сопровождая ее заверениями в том, что все слухи о волшебных превращениях людей в животных выдуманы не заслуживающими доверия людьми (*XXXVIII*)[33]. Поэтическое переложение этого рассказа, потребовав еще бóльших подробностей и объяснений имен и деталей, превратилось в пространную аллитерационную поэму, состоящую почти из 120 долгих строк, т.е. почти вчетверо превышающую латинский оригинал. Начиная с пролога: Ic þe mæg eaðe / ealdum ond leasu // spellu reccan... (*26, 1–2*) – “Я могу поведать одну из старых и неправдивых историй...” и заканчивая назиданием: Hwæt, ða dysegan men / þe ðysum drycræftum // long gelyfdon, / leasum spellum ... (*26, 98–99*) – “О сколь глупы люди, которые так долго верили в эти волшебства в неправдивых историях...”, англосаксонский поэт постоянно добавляет и распространяет комментарии о том, что рассказанному в античных мифах не следует верить, ибо это плод вымысла.

Сходными комментариями о вымышленности всего рассказа сопровождается и краткое упоминание о головах гидры, которое для Боэция со-

ставляет всего лишь основание для сравнения. Философия говорит узнику: Talis namque materia est, ut una dubitatione succisa innumerabiles aliae velut hydra capita succrescant... – "Предмет [обсуждения] таков, что едва лишь разрешается одно сомнение, как на его место являются многие другие, которые множатся как головы гидры" (*Кн. IV, проз. 6, 27*). Древнеанглийский переводчик начинает свое повествование с отсылки к "старым историям, рассказанным людьми" (swa swa mon on ealdspellum sægð – *XXXIX*), а затем считает нужным привести весь миф о девятиголовом змее, у которого вырастало семь голов на месте каждой срубленной, до тех пор пока Геркулес, сын Юпитера, не пришел к нему, не собрал много древесины и не сжег чудовище.

Имена персонажей классической истории и мифологии всегда или сопровождаются сходными комментариями и тем самым рационализируются, или опускаются. Так, если в каком-либо метре "Утешения Философией" упоминается много имен, нуждающихся в пояснениях, весь текст обычно остается без перевода или подвергается значительной конденсации. Так, в последнем метре четвертой книги Боэций, желая упомянуть доблестных мужей прошлого, которым мудрые люди должны подражать, повествует от имени Философии сначала о Троянской войне и упоминает и об Агамемноне, сыне Атрея, и о Полифеме, и о циклопах, а затем говорит о Геркулесе, перечисляя восемь из его двенадцати подвигов (эриманфский вепрь и сражение на пути к нему с кентаврами в пещере Фола, немейский лев, стимфалийские птицы, золотые яблоки Гесперид и победа в Ливии над Антеем, путешествие в подземное царство за Кербером, кобылицы Диомеда, лернейская гидра, коровы Гериона и победа над разбойником Каком) и заключая рассказом о смертоносном ударе, нанесенном этим героем речному богу Ахелою (*Кн. IV, метр 7*).

Вместо этого экскурса в классическую мифологию, который потребовал бы множество объяснений, несущественных для основной темы главы, древнеанглийский автор заключает свой перевод четвертой книги Боэция следующим образом: "А вы, мудрые люди, идите все вы тем путем, который намечен знаменитыми примерами жизни знатных и отважных людей, живших до вас! Почему вы не спросите о мудрых людях и о тех, кто жаждал славы, какими людьми они были, те, кто пришел до вас? И почему вы, узнав их образ жизни, не подражаете им всеми силами? Ибо они стремились не потерять честь в этом мире, и ставили целью снискать добрую славу своими благими делами, и дали хороший пример тем, кто придет после них. Поэтому за свои добродетели и добрые дела они сейчас живут превыше небес в вечном блаженстве" (*XL, раздел 4*). Пропустив конкретные примеры, немного говорящие английской аудитории, и тем самым избежав необходимости подробных комментариев, имеющих косвенное отношение к основному содержанию оригинала, древнеанглийский переводчик не только смог передать семантику латинского метра, но и обобщить его смысл в гномической перспективе.

Поэтическое переложение этого латинского метра Боэция отсутствует, возможно, потому, что в прозаическом переводе последней главы четвертой

книги не были употреблены традиционные формулы введения: ða ongan se Wisdom singon and giddode þus – "Тогда Премудрость начала петь и пропела так ..."; ða ongan he eft giddian and þus cwæð – "Тогда начала она [Премудрость] снова петь и сказала так ...", а также заключения: ða se Wisdom ða þis leoð asungen hæfde – "Когда Премудрость эту песнь пропела...", неизменно сопровождающие все поэтические фрагменты. Существенно, что эти формульные фразы, отмечающие начало и окончание поэтической вставки, отсутствуют в прозаическом переводе еще двух глав "Утешения Философией", поэтому без аллитерационной версии остаются еще два метра (*Кн. I, метр 6; Кн. II, метр 2*).

Основные особенности древнеанглийского прозаического перевода, приписываемого королю Альфреду, можно охарактеризовать следующим образом:

Во-первых, в нем много пропусков. Опускается все, что могло показаться как несущественным или плохо понятным для аудитории, так и трудным для перевода.

Во-вторых, в прозаическом переводе изменен угол зрения на основной предмет – усилен акцент на христианских ценностях[34]. Если "Утешение Философией" наследует скорее античной, чем христианской традиции, то в английском переводе часто (около 200 раз) говорится о Боге, упоминается имя Христа (*XII*), говорится об ангелах (*XXXII, XXXV, XL*), христианах (*XXXIX*). В англосаксонский прозаический текст нередко вводятся дополнения, основанные на библейских текстах[35], а также рассуждения о единстве и нераздельности Бога, о природе ангелов, имеющих "власть судить сразу и ставить благие цели, и все, что хотят, делать с легкостью, ибо они не желают ничего неправильного" (*XL*), о святых мучениках, которые "обретали вечное Блаженство, не просто стремясь к телесной смерти, но желая многих самых страшных мучений, чтобы удостоиться вечной жизни" (*XI*), об отношении христиан к судьбе ("некоторые мудрецы, однако, считают, что судьба управляет и добрым, и злым в жизни каждого человека. Но я говорю, как и все христианские мужи, что это Промысел Божий управляет ими, а не судьба, и я знаю, что он судит обо всех вещах очень верно, хотя нерассуждающие люди могут думать иначе. Они считают, что все, служащее к исполнению их воли, хорошо, и это неудивительно, ибо они слепы в темноте своих грехов" – *XXXIX*)[36].

В-третьих, в древнеанглийском переводе присутствуют многочисленные пояснения аллюзий (мифологических[37], исторических[38], географических[39]), стилистические дополнения (метафоры и сравнения[40]) и прочие самые разнородные дополнения и распространения, не поддающиеся классификации[41], часть которых связана с общей темой прав и обязанностей правителя. Важная для Боэция тема упорядоченной вселенной дополняется в древнеанглийском переводе темой личной ответственности и личной инициативы[42]. К числу наиболее пространных и позволяющих составить представление о круге интересов создателя перевода можно отнести отступление в главе 17 о защите мирской власти и об опоре короля на духовенство, войско и

рабочих[43], рассказ в главе 29 о жестокости Нерона и Цезаря, безвинно осудивших на смерть Сенеку и Папиниана[44], повествование в главе 27 о ничтожности богатства по сравнению с добродетелью[45], рассуждение в главе 41 о разуме и понимании[46]. Некоторые из этих отступлений, ранее приписывавшихся создателю древнеанглийского перевода, оказались основанными на латинских комментариях к тексту Боэция[47].

Те изменения, которые вносятся в древнеанглийском прозаическом переводе, но отсутствуют в латинском оригинале, заимствуются впоследствии в аллитерационном переложении, обычно перефразирующем прозаический текст в соответствии с требованиями аллитерационного стиха. Трудно усомниться в том, что англосаксонский поэтический текст основан не на латинском оригинале, но на прозаическом древнеанглийском переводе. Однако и в поэтическом тексте, столь близком своему древнеанглийскому прозаическому источнику, в отдельных случаях появляются крайне немногочисленные семантические инновации, которые можно условно разделить на следующие группы:

1. Дополнения, обусловленные техникой аллитерационного стихосложения.

Нельзя исключать того, например, что введение в поэтический текст эпитета *snawcealdes* – "снежно-холодный" подсказано требованиями аллитерации: þæt sio fyrene ne mot // sunne gesecan / snawcealdes weg (*29.8–9*) – "так что это огненное солнце не может достигнуть снежно-холодного пути" (луны). Добавление этого эпитета, отсутствующего в прозаическом переводе, сближает англосаксонскую поэму с латинским оригиналом, где идет речь о "ледяной колеснице Феба" (gelidum Phoebes ... axem – *Кн. IV, метр 6*).

Техникой аллитерационного стихосложения, возможно, обусловлено появление формулы *freond and lareow* – "друг и учитель" в строке, описывающей Гомера: Firgilies freond and lareow (*30. 3*) – "Вергилия друг и учитель". В латинском оригинале (*Кн. V, метр 2*) имя Вергилия не упоминается, речь идет только о Гомере, в частности перефразируется строка из "Илиады" о всевидящем солнце (*3, 277*). В прозаическом переводе, которому следует и который распространяет поэтический текст, Гомер называется "учителем (lareow) Вергилия". Можно предположить, что добавление не вполне уместного в данном контексте слова *freond* – "друг" было вызвано необходимостью включить имя *Firgilies* – "Вергилий" в аллитерацию.

2. Замены слов, обусловленные техникой аллитерационного стихосложения.

Необходимостью соблюсти заданную аллитерацию, возможно, объясняется изменение названия страны, в которую возвращается Улисс после своих многолетних странствий: he wæs Þracia / ðioda aldor (*26. 7*) – "он был правителем народа Тракии (Фракии)". Вместо Итаки, острова к западу от Греции, о которой говорится как в латинском оригинале, так и в прозаическом переводе, в англосаксонской поэме упоминается Тракия (Фракия), область между Эгейским, Черным и Мраморным морями. Употребленное в стихе название

(Þracia), возможно заимствованное из прозаического рассказа об Орфее (...an hearpere wæs on ðære ðiode ðe Đracia hatte, sio wæs on creta rice... (*XXXV, 84b, 23–24*) – "...арфист жил в стране, которая называлась Тракией, она была в царстве греков...", отвечает заданной в строке ключевой аллитерации (ðioda), тогда как слово "Итака" потребовало бы аллитерации на гласный.

Нуждами аллитерационного стихосложения, возможно, обусловлена и замена слова, обозначающего деятеля или орудие, при помощи которого совершается действие, на локативное существительное: в латинском оригинале поля вспахиваются "сотнями быков" (centeno... bove – *Кн. III, метр 3*), в прозаическом переводе – "тысячами плугов" (mid þusend sula), в поэтическом переложении речь идет о вспахивании "тысячи полей" – (æcera ðusend – *14.5*). Можно представить себе, что это изменение вызвано необходимостью найти аллитерацию на гласный, употребленную и в предшествующей строке: æhta unrim, / ond him mon erigen scyle // æghwelce dæg / æcera ðusend (*метр 14.4–5*) – "богатства неисчислимые, и его плуги должны вспахивать для него каждый день тысячу полей". Для выражения главной мысли стихотворения – богатство никогда не бывает самодостаточным: сколько бы человек ни имел, он всегда хочет большего – детали в различии образов несущественны.

3. Изменения, связанные с созданием нового образа.

Всего один раз в аллитерационной поэме появляется образ, отсутствующий в прозаическом переводе, – земля сравнивается с желтком яйца внутри скорлупы (небесной тверди), на которой сверкают звезды: "Ты установил ⟨...⟩ землю столь крепко, что она не клонится ни в одну сторону ⟨...⟩ И эта земля людей может двигаться одинаково легко вверх или вниз; это больше всего похоже на яйцо, желток которого лежит в середине, а снаружи скользит скорлупа; в таком виде весь мир стоит неподвижно, а потоки волнуются вокруг него, беспокойные приливы, воздух, и звезды, и сверкающая оболочка каждый день вращается вокруг всего, и так продолжается издавна" (*20. 160, 162–163, 167–175*).

Источник этого образа находили в анонимном латинском комментарии, восходящем к санкт-галленской традиции (coelum et terram mareque in modum ovi figurari – "небеса и земля с морем в виде яйца представлены")[48]. Между тем основания для возникновения этого сравнения можно найти также и в других сочинениях, приписываемых королю Альфреду. В одном из авторских дополнений англосаксонского переводчика к прозаическому переводу "Утешения Философией" появляется образ, отсутствующий в латинском оригинале, – "вращение небесной сферы" ("Кого из неученых людей не удивит путь небесной сферы, ее ежедневное вращение вокруг всей этой земли?" – *XXXIX, 31–32*). В приписываемом королю Альфреду древнеанглийском переводе "Монологов" Блаженного Августина говорится о "круглой или имеющей форму яйца тверди" (*Solil. 5/14–15*)[49]. Контаминация этих двух образов, уже найденных в прозаических древнеанглийских переводах, сделала бы возможным то сравнение, которое использовано в аллитерационных "Метрах Боэция".

4. Распространение объяснений.

В поэтических текстах иногда вводятся дополнительные объяснения, проясняющие смысл прозаического перевода. Из нескольких примеров подобных изменений (ср. *4. 13–18, 20.241–246, 25.5, 29. 38–41*) приведем лишь один. Прозаический текст о душе и теле был не вполне ясен: "Ты, Господи, связываешь небесные души и земные тела и соединяешь их в этом мире. Поскольку они происходят от Тебя, они стремятся возвратиться к Тебе" (*XXXIV, 4–5*). Эти строки можно понять по-разному из-за употребления местоимения множественного числа *hi* – "они", которое могло относиться и к словосочетанию *hiofonlican sawla* – "небесные души", и к существительному, обозначающему "тела", но должно было, разумеется, относиться только к первому. В аллитерационной поэме добавляется несколько строк, разъясняющих прозаический текст: "О Господь Всевечный! Ты также соединяешь то, что небесного рода, с тем, что имеет земное происхождение, душу с телом, и потом живет земное вместе с вечным, душа во плоти, вот навечно к Тебе они жаждут отправиться отсюда, ибо от Тебя оба они имели источник, и будут стремиться к Тебе вновь. Но тело человека должно навсегда остаться здесь, на земле, ибо отсюда из нее произошло, выросло в миру. Жили вместе они так долго, как было им разрешено Всемогущим..." (*20.234–245*).

Так поэтический текст устраняет многосмысленность, заменяя множественное число местоимения и существительного, обозначающего души, на единственное и добавляя фразу о том, что тела возвращаются в землю и лишь души – на небеса, когда их разлучает смерть. Сходное противопоставление содержится в приписываемом королю Альфреду древнеанглийском переводе "Монологов" Блаженного Августина: seo sawel is gastlic ac se lichama eorðlic (*Solil. 41/12–13*) – "душа – духовная, а тело – земное".

5. Изменения, усиливающие христианскую значимость поэтического перевода.

Большая часть распространений в аллитерационных стихах направлена на то, чтобы усилить их значимость как памятников христианской поэзии (см. об этом выше). Например, в прозаическом переводе говорилось о том, что "истинное счастье более радостно обрести после горестей настоящей жизни" (*XXIII, 7–9*). К этому утверждению в аллитерационной поэме добавлены строки: ond þy wynsumre / þe he wita ma, // heardra henða, / her adreogeð (*12.20–21*) – "и тем радостнее, чем больше он [человек] горестей, тяжких страданий здесь [на земле] вытерпит", подразумевающие, что истинный христианин должен ждать испытаний на земле, чтобы обрести награду в иной жизни.

6. Дополнения заключительных строк поэтического текста за счет предшествующей прозы.

В окончании пятого метра, перелагающего аллитерационным стихом содержание главы 6 прозаического перевода, появляются отсутствующие в этой главе строки о тумане: "поэтому вместе с этими трудностями ум застилает омрачающий его туман (wið þæt mod foran mistes dwoleman); поэтому и

вечное солнце не может пронзить своим светом темные туманы (sweartum mistum), пока те не рассеются" (*5, 42–45*). Эти строки могли быть заимствованы из заключения к предшествующей прозе (ср. окончание главы 5): "От этого стали собираться туманы, которые затрудняют понимание и полностью затемняют истинное зрение, даже те тучи, которые я сейчас имею в виду. Сначала я должна рассеять их, а потом мне будет проще озарить тебя истинным светом" (*V, 4–8*).

К другой аллитерационной поэме, основанной на противопоставлении гордых и жестоких правителей, не способных творить добро, и праведных мужей, которые имеют благие намерения, но не всегда могут их исполнить ("и если он готов начать бороться и после этого вести войну вечно, тогда он никогда не заслужит порицания" – *25. 69–70*), добавлена заключительная строка: ðeah he oferwunnen weorðan sceolde (*25. 72*) – "хотя он побежденным должен стать". Эта строка, завершающая поэму, казалось бы, изменяет весь ее смысл, обрекая праведников на неминуемое поражение. Однако та же мысль уже высказывалась в предшествующей прозе, которую перефразирует окончание метра: ðeah hi ðæt weorc ne mægen fullfremman (*XXXVII, 1*) – "хотя они это деяние не могут исполнить". Эта строка составляла часть прозаического фрагмента ("хотя они это деяние не могут исполнить, однако у них есть твердое намерение, и если непоколебимая цель считается законченным деянием, то она никогда не остается без награды здесь или в ином мире" – *XXXVII, 1–4*), семантически созвучного аллитерационным стихам, и потому была использована для дополнительного тематического объединения поэзии и прозы.

В конце одной из последних аллитерационных поэм ("Он должен любить всех верных людей особенно нежно и щадить злых, как мы раньше говорили" – *27. 28–30*) появляются необычные слова: swa we ær spræcon – "как мы раньше говорили" (*27. 30*), непосредственно отсылающие аудиторию к предшествующей прозе. Действительно, сходные мысли уже высказывались в прозаическом переводе, где рассказывалось о необходимости помогать невинным и об очищающей силе наказания для виноватых (*XXXVIII, 106a, 20–32*).

Введение в аллитерационные стихи фрагментов, заимствованных из предшествующего контекста (см. также о метре 3), выполняет особую функцию в англосаксонском переводе, устанавливая дополнительные тематические связи между поэзией и прозой и сближая перевод с латинским оригиналом, для которого были характерны семантические переклички между поэтической и прозаической речью (см. выше).

7. Упрощения, сокращения.

До сих пор речь шла в основном об изменениях, ведущих к распространению аллитерационных стихов. Действительно, сокращения встречаются в них сравнительно редко. Приведем один из немногих примеров. В прозаическом тексте сказано, что самый дальний остров Туле (Фуле) располагается на крайнем северо-западе земли, а Индия – на крайнем юго-востоке (*XXIX*,

54b, 32); в аллитерационной поэме эти географические обозначения упрощаются: Туле помещается на западе, а Индия – на востоке (*16.11*). Возможно, это упрощение, до некоторой степени противоречащее средневековым представлениям о географии, вызвано стремлением англосаксонского поэта к максимальной простоте и ясности.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что изменения, допущенные англосаксонским поэтом, чаще всего вызваны потребностями аллитерационного стиха. Они крайне редко приближают поэтический перевод к латинскому оригиналу, обычно уводя его еще дальше от текста Боэция. Анализ немногих семантических изменений, допущенных в аллитерационных стихах, тоже свидетельствует о том, что они были основаны именно на прозаическом переводе. Англосаксонский поэт, несомненно, хорошо знал и использовал не только прозаические фрагменты, обрамленные формулами введения и заключения и потому подлежащие версифицированию, но и весь прозаический перевод, нередко расширяя объем поэтического текста за счет добавлений из предшествующей прозы. Бóльшая часть изменений связана с желанием прояснить смысл прозаического перевода, сократить несущественные детали, добавить уточняющие комментарии, повысить значимость текста как христианского памятника. Стремление (и способность) англосаксонского поэта не только адекватно передать смысл прозаического перевода, но и разъяснить и улучшить его, позволяет в самой гипотетической форме высказать предположение, что автором аллитерационных метров мог быть если не сам король Уэссекса, то переводчик, работавший непосредственно по его заказу.

Итак, можно считать несомненным, что поэтический перевод восходит к прозаическому древнеанглийскому тексту, а не к латинскому оригиналу, от которого прозаический перевод существенно и во многом отличается. Распределение поэзии и прозы в древнеанглийском тексте следует именно прозаическому переводу, а не латинскому оригиналу, форма которого для перевода менее существенна. Хотя Коттонская рукопись, содержащая аллитерационные метры, на два века древнее Бодлеанской, прозаический перевод был создан ранее поэтического, что подтверждается исследованием особенностей обоих текстов.

В прозаическом переводе пропущено шесть метров латинского оригинала (*Кн. I, метры 3, 4; Кн. II, метр 1; Кн. V, метры 1, 3, 4*). Те же метры остались непереведенными и в прозиметрическом переложении. Более того, когда прозаический текст перекладывался в поэтическую форму, три метра так и остались в прозе (в латинском оригинале они соответствуют следующим текстам: *Кн. I, метр 6; Кн. II, метр 2; Кн. IV, метр 7*). В Коттонскую рукопись, содержащую прозиметрический вариант перевода Боэция, эти три метра тоже включены в прозаической форме. Так из 39 метров, распределенных по пяти книгам латинского оригинала, в англосаксонском переводе девять метров остались непереложенными в стихотворную форму.

Напротив, англосаксонский поэт переложил аллитерационным стихом вводную главу прозаического перевода, не имеющую соответствия в латинском оригинале, поставив ее непосредственно вслед за поэтическим прологом. Эта поэма, основанная на древнеанглийской прозе, начинается с рассказа о злодеяниях, совершенных остготским правителем Теодориком (Теодорихом), и в частности об убийстве папы Иоанна. Далее в ней говорится о том, как консул, по имени Боэций, решил предотвратить новые преступления короля против христиан и с этой целью обратился к царю Константинополя с просьбой помочь вернуть христианскую веру и старые законы. За это, как сказано в поэме, жестокий Теодорик повелел бросить Боэция в темницу, в которой несчастный узник горько оплакивал себя в песнях. Можно предположить, что этот исторический материал показался англосаксонскому поэту подходящим предметом для аллитерационного стиха, традиционной темой которого было повествование о героических деяниях (имя Теодорика упоминается и в англосаксонской поэме "Деор"). За поэмой о злодеяниях Теодорика и страданиях Боэция следует еще один поэтический текст, представляющий собой перевод первого метра Боэция. Такое скопление трех поэтических фрагментов никогда не встречается в латинском оригинале, строго чередующем поэзию и прозу. Возможно, древнеанглийский переводчик стремился с самого начала завладеть вниманием аудитории, предпослав своему переводу яркое, запоминающееся поэтическое введение.

Поэтический фрагмент, как уже говорилось, неизменно вводится всякий раз, когда в прозе встречаются такие формульные фразы, как "Тогда Премудрость начала петь и пропела так ...", и оканчивается, если в прозаическом тексте говорится: "Когда Премудрость эту песнь пропела...". В тех случаях, когда эти формулы введения и заключения не употреблялись в прозаическом переводе, поэтические вставки отсутствовали – именно по этой причине остались без аллитерированной версии три метра Боэция (см. выше). Можно предположить, следовательно, что англосаксонский поэт был мало знаком с латинским оригиналом и полностью полагался на прозаический перевод.

В прозе обычно приводятся более ясные объяснения, чем в поэзии (так, астрономические описания в метрах 4 и 28 не вполне понятны, в то время как в прозе они даны совершенно однозначно); причинно-следственные связи лучше выражены в прозе (ср., например, избыточное использование союза *forþæm* – "вот почему, по этой причине" в предложении: forþæm þu, soða God, selfa dælest... (*20.51*) – "вот почему Ты, истинный Бог, сам разделяешь..."; в прозе был употреблен более подходящий контексту сочинительный союз *ond... ond*); отдельные детали, перенесенные в поэтический текст из прозаического перевода, лучше соответствуют контексту в прозе, чем в аллитерационном стихе (например, не вполне понятно, к чему относится местоимение *hio* – "она" в поэме (*11.68*), в которой ни одно из окружающих существительных не принадлежит к женскому роду: ср. *merestream* муж. р. – "морской поток", *cynn* ср. р. – "род", *eard* муж. р. – "земля, страна"; скорее

всего это местоимение унаследовано из прозы, где вместо *merestream* муж. р. было использовано синонимичное существительное *sæ* жен. р. – "море"[50]).

В поэтических фрагментах сказанное в прозе перефразируется почти дословно с минимальными пропусками и дополнениями, перечисленными выше. Создается впечатление, что поэтическая форма подчас достигается простой перестановкой слов, вариацией и использованием слов-заполнителей (эксплетивных частиц), помогающих составить строки аллитерационного стиха. Этот "дополнительный" материал обычно помещается во втором полустишии долгой строки и выполняет, условно говоря, "аллитерирующую" функцию, т.е. используется преимущественно для того, чтобы заполнить строку и найти слог, необходимый для включения в аллитерацию. Именно здесь обычно встречаются формулы и вариации.

Прозаический текст изобилует поэтизмами, формулами, характерными поэтическими синтаксическими конструкциями (например, со слабым прилагательным). Напротив, поэтические вставки полны прозаизмов[51], в то время как собственно поэтическая лексика в них используется ограниченно. В прозаическом тексте нередко встречается аллитерация как стилистический прием. В поэтических фрагментах же метрика во многом отличается от классического аллитерационного стиха.

Напомним, что, как установил еще в конце XIX в. Эдуард Зиверс, опиравшийся на результаты детальных количественных исследований, наиболее распространенным (примерно 40%) в древнегерманском аллитерационном стихе был тип краткой строки (или полустишия) с нисходящим акцентным чередованием двух пар ударных и безударных слогов, напоминающий хореический ритм: _/ X _/ X (тип А по Зиверсу). Несколько реже встречался тип краткой строки с восходящим чередованием ударных и безударных слогов, напоминающий ямбический ритм: X _/ X _/ (тип В по Зиверсу). Еще реже использовались типы краткой строки со срединным стыком ударений: X _/ _/ X (тип С по Зиверсу), с начальным стыком ударений: _/ _/ _ X или _/ _/ X _ (тип D по Зиверсу) и с кольцевым ударением: _/ _ X _/ или _/ X _ _/ (тип Е по Зиверсу). Если сравнить "Метры Боэция" с "Беовульфом", то можно заметить, что в первых чаще встречаются наиболее простые и распространенные типы стиха: А-стих (48%) и В-стих (20%). Напротив, С-, D- и Е-стих используются реже, чем в "Беовульфе": С-стих – 7%, D-стих – 16%, Е-стих – 6%. Таким образом, происходит своеобразное метрическое выравнивание, характерное для поздних памятников и ведущее к прозаизации поэтической речи.

Расстановка аллитерации в англосаксонских "Мстрах Боэция" тоже не вполне канонична. В древнегерманском стихе главная (ключевая) аллитерация всегда фиксировалась на начальном слоге четной краткой строки (или на третьем ударном слоге в долгой строке), в нечетных же кратких строках допускались три возможности: в аллитерацию мог включаться первый ударный слог, второй или оба слога. Иначе говоря, единственно возможными схемами расстановки аллитерации в древнегерманском стихе бы-

ли: простая аллитерация (а x / a x), инвертированная (x a / x a) и двойная (a a / a x), при этом самый слабый конечный ударный слог четной краткой строки (или четвертый ударный слог в долгой строке) никогда не аллитерировал. Наиболее существенное отступление от канона древнегерманского стихосложения, допускаемое "Метрами Боэция", состоит в том, что в аллитерацию в них включается наиболее метрически слабый четвертый ударный слог в строке, на котором в силлабо-тоническом стихе привычно располагается рифма. Среди всех древнеанглийских памятников "Метры Боэция" стоят особняком именно в том, что касается использования в них всех типов рифмы, включая конечную[52].

Прозаический перевод, возможно, отражает подготовительную стадию для переложения метров средствами аллитерационного стиха[53]. Обратим внимание на замечания Уильяма Мальмсберийского, который писал, что Ассер для пользы Альфреда разъяснял значение латинского текста "Утешения Философией" более простыми словами (Hic sensum librorum Boetii De Consolatione Philosophiae planioribus verbis enodavit, quos rex ipse in Anglicam linguam vertit – «Он [Ассер] разъяснил смысл книг Боэция "Об Утешении Философией" более простыми словами, которые король сам на английский язык перевел»[54]; Asserus... qui librum Boetii de consolatione philosophiae planioribus elucidavit – «Ассер... который книги Боэция "Об Утешении Философией" более просто объяснил»[55]). Сказанное можно понять по-разному: не исключено, что имелось в виду и сочинение упрощенного латинского варианта, и комментирование текста с помощью древнеанглийских глосс, и создание прозаического древнеанглийского перевода, который впоследствии предполагалось переложить аллитерационным стихом, и даже устное разъяснение трудных мест.

Можно предположить, что существовало переложение латинского оригинала более простым языком. Сходное переложение текста Боэция дошло до нас на древневерхненемецком языке – это перевод, сделанный монахом Санкт-Галленского монастыря Ноткером (950–1022) на столетие позднее Альфреда и давший, благодаря особенностям авторской орфографии, неоценимые сведения для последующих поколений филологов[56]. Метод этого перевода состоял в том, что предложение или словосочетание оригинала сначала перефразировалось более простым языком, порядок слов при этом заменялся на прямой; затем приводился немецкий эквивалент, сопровождаемый необходимыми объяснениями и комментариями. Самая поразительная особенность перевода Ноткера состоит в том, как он пользуется латынью, когда испытывает трудность в переводе или встречает термин, для которого трудно подобрать немецкий эквивалент. Например, переводя первый метр Боэция, Ноткер перефразирует его строку "Ecce lacerae camenae dictant mihi scribenda" (реальный порядок слов в латинском оригинале: Ecce mihi lacerae dictant scribenda Camenae) и дает следующий немецкий перевод: Tîe (т.е. музы) mîh êr lêrton ***iocunda carmina***, tîe lêrent mîh nû ***flebilia***[57] – "музы меня научили веселым песням, музы сейчас учат меня горестным". Как можно

заметить из приведенного примера, Ноткер не делает попытки перевести метры поэтическими эквивалентами, но перелагает все латинские стихи прозой.

Вполне возможно, что сходным образом прозаический текст Боэция был сначала перефразирован более простым языком, а поэтический – переложен прозой, затем оба были переведены на древнеанглийский и дополнены комментариями, а уже впоследствии древнеанглийская проза получила поэтическое воплощение, нашедшее отражение в Коттонской рукописи метров Боэция. Особенности поэтической организации англосаксонских метров можно объяснить тем, что в них делается попытка облечь в традиционно-аллитерационную форму материал, никогда не служивший предметом древнегерманской поэзии, т.е. попытка универсализировать аллитерационный стих. Так конфликт между поэзией и прозой, который Боэцию удалось снять с помощью Философии, присвоившей себе право сочинять стихи лишь для того, чтобы полностью отказаться от поэзии ради философской прозы, в древнеанглийском переводе, приписываемом королю Альфреду, разрешился благодаря сглаживанию различий между ними – прозаизации поэтических фрагментов и поэтизации прозаического текста.

Примечания

[1] Таковы незаконченная статья проф. Томаса Кэрли (*Curley Th.F.* The Consolation of Philosophy as a work of literature // The American Journal of Philology. Summer 1987. Vol. 108, N 2. P. 343–367), посвященная изучению литературных параллелей труда Боэция, и статья Анны Крэбб (*Crabb A.* Literary design in the De Consolatione Philosophiae // Boethius. His life, thought, influence / Ed. M. Gibson. Oxford, 1981. P. 237–277), в которой приводятся многочисленные литературные источники "Утешения Философией".

[2] Принято различать две основные традиции средневекового комментирования Боэция: анонимную санкт-галленскую (IX в.), интрепретирующую оригинал в христианском духе, и традицию, восходящую к Ремигию, опирающуюся на патристику и классические источники и завершенную в начале X в. в Париже. Древнеанглийский прозаический перевод ближе традиции Ремигия (см.: *Otten K.* König Alfreds Boethius // Studien zur englischen Philologie. Tübingen, 1964. N 3); это можно объяснить тем, что оба опираются на несохранившийся источник IX в. (см.: *Schepps G.* Zu König Alfreds Boethius // Archiv für das Studium der neueren Sprachen. 1895. Bd. 94. S. 149–160; *Schmidt K.H.* König Alfreds Boethius-Bearbeitung. Göttingen, 1934). Предполагалось, что король Альфред мог получить доступ к преремигианской традиции комментирования благодаря монаху Гримбальду, приглашенному к англосаксонскому двору из Фландрии, из монастыря Св. Бертина (*Wittig J.S.* King Alfred's Boethius and its Latin sources: a Reconsideration // Anglo-Saxon England. 1983. Vol. 11. P. 157–198).

[3] Так как перечислить все переводы и переложения "Утешения Философией", созданные в эпоху Средних веков и Возрождения, невозможно, ограничимся наиболее известными. Во время правления короля Альфреда был выполнен древнеанглийский перевод, древневерхненемецкий же перевод обычно приписывается Ноткеру. Существует также анонимный провансальский стихотворный перевод X в., сохранившийся в рукописи XI в. В конце XII в. труд Боэция был положен в основу англо-нормандской поэтической переработки "Роман о Философии" Симона де Френа, каноника Хереффорда и друга Гиральда Камбрийского. Сочинение Боэция оказало влияние на Данте, многократно ссылающегося на него в "Божественной комедии" (ср. слова Франчески да Римини, "Ад" V, 121–123) и упоминающего Боэция в числе

великих мудрецов на небе Солнца ("Рай" X, 124–129). Прозаический французский перевод "Утешения Философией" (конец XIII – начало XIV в.) приписывается Жану де Мену. На переводе Жана де Мена, равно как и на латинском оригинале, основан перевод Джеффри Чосера (1380). В XV–XVI вв. в Англии появился поэтический перевод Джона Уолтона (1410), затем прозаический перевод Джорджа Колвилла (1556), поэтические переложения отдельных метров Боэция, выполненные сэром Томасом Чалонером (1563), а впоследствии и королевой Елизаветой (1593). В XVII в. число переводов не сократилось: знаменитому труду Боэция отдали дань и Томас Хэйвуд, и Джон Донн, и Джайлс Флетчер, и Финеас Флетчер, и др. Исследование традиции переводов Боэция см.: *Patch H.R.* The tradition of Boethius: A Study of his importance in Medieval culture. N.Y., 1970; *Stewart H.Fr.* Boethius: An essay. Edinburgh; London, 1891. Подробный анализ нескольких старофранцузских переложений "Утешения Философией", в частности прозаического перевода Жана де Мена, анонимного прозиметрического перевода XIV в., прозаического валлонского перевода XIII в., стихотворных переводов Симона де Френа (XII в.) и Рено де Луана (1336) содержится в статье: *Евдокимова Л.В.* Эволюция прозаического и стихотворного перевода в XIII–XIV веках: Несколько старофранцузских переложений "Утешения Философией" // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения / Под общ. ред. Л.В. Евдокимовой, А.Д. Михайлова. М., 2002. С. 113–173. На переплете настоящего издания воспроизводится миниатюра из рукописи XV в., хранящейся в Национальной библиотеке в Париже (Fr. 1098. Л. 40 об.), которая содержит латинский текст "Утешения Философией" Боэция, глоссу Гильома де Конш, а также французский перевод Жана де Мена. Слева – Боэций и Философия, справа – семь свободных искусств.

[4] Здесь и далее сочинение Боэция цит. по: Anicii Manlii Severini Boethii Philosophiae Consolationis Libri Qvinqve. Rudolfi Peiperi atque Georgii Schepsii copiis Augusti Engelbrechtii Studiis Usus. Recensvit Guilelmus Weinberger // Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum. N.Y.; L., 1964. Vol. 67. Перевод на русский язык выполнен автором настоящей статьи по упомянутому изданию.

[5] Здесь и далее поэтический перевод Ф.А. Петровского цит. по: Боэтий. Утешение от Философии // Памятники средневековой латинской литературы IV–VII веков / Отв. ред. С.С. Аверинцев, М.Л. Гаспаров; сост. О.Е. Нестерова. М.: Наследие, 1998. С. 343–356.

[6] Употребленная Боэцием метафорика позволила предположить, что на его сочинение оказал влияние использованный Лукрецием ("О природе вещей" I, 935–950) образ поэзии как "меда на горькой чаше философии" (*Curley Th.F.* Op. cit. P. 359).

[7] Противопоставление элегической поэзии как наиболее низменной другим поэтическим жанрам (эпической, дидактической, философской поэзии), возможно, унаследовано Боэцием из предшествующей литературной традиции, в частности из сочинений Проперция и Горация (см.: *Crabb A.* Op. cit. P. 250–251).

[8] О влиянии стоицизма на сочинение Боэция см.: *Curley Th.F.* Op. cit. P. 349.

[9] См.: *Reichenberger K.* Untersuchungen zur literarischen Stellung der Consolatio Philosophiae // Kölner Romanischer Arbeiten. N.F. Köln, 1954. H. 3. S. 20–22.

[10] Сравнение шестого метра с "Георгиками" Вергилия и "Трудами и днями" Гесиода см.: *Curley Th.F.* Op. cit. P. 353.

[11] Предполагалось, что в использовании "сакрального" диалога – обмена речами сверхъестественного существа, открывающего высшую мудрость смертному, – Боэций тоже опирается на предшествующую литературную традицию, в частности на диалоги Платона, в которых Диотима наставляет юного Сократа (*Reichenberger K.* Op. cit. S. 31).

[12] Ibid. S. 32–33.

[13] *Klinger Fr.* De Boethii Consolatione Philosophiae. 2te Unveranderte Auflage, Weidmann. Zurich; Dublin, 1966. P. 38–67.

[14] См.: *Sedgefield W.J.* King Alfred's Old English version of Boethius De consolatione philosophiae / Ed. from the Mss. by W.J. Sedgefield. Darmstadt, 1968. P. xxxvi–xli.

[15] Хотя некоторые исследователи (Alfred's Metres of Boethius / Ed. with introduction, notes and glossary by B. Griffiths. Pinner, 1991) высказывали сомнения в аутентичности пролога к

прозаическому переводу "Утешения Философией" Боэция, автором древнеанглийского перевода прозы обычно безоговорочно считается король Альфред Великий. Историю вопроса см.: *Sedgefield W.J.* Op. cit.

[16] См.: Asser's life of king Alfred / Ed. W.H. Stevenson. Oxford, 1959. P. 62–63.

[17] Ibid. P. 20.

[18] Ibid. P. 58–59.

[19] Ibid. P. 73.

[20] Ibid. P. 94–95.

[21] Исследование переводческой деятельности короля Альфреда и анализ основных принципов, которым он следовал в своих переводах, содержится в статье: *Ненарокова М.Р.* Перевод как культурная адаптация: две античные истории в изложении короля Альфреда Великого // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения. С. 76–112.

[22] Здесь и далее текст англосаксонского прозаического переложения приводится по изд.: King Alfred's Old English version of Boethius De consolatione philosophiae (в тексте римскими цифрами обозначены номера глав, арабскими – номера строк). Перевод на русский язык автора настоящей статьи сделан по этому изданию.

[23] Исследование лексики см.: *Bately J.M.* King Alfred and the Old English translation of Orosius // Anglia. 1970. Vol. 88. P. 433–460; Lexical evidence for the authorship of the prose psalms in the Paris Psalter // Anglo-Saxon England. 1982. Vol. 10. P. 69–95.

[24] King Alfred's West-Saxon version of Gregory's Pastoral Care / Ed. H. Sweet // Early English text society. L., 1871. Vol. 45. P. 7.

[25] См.: *Godden M.* Ælfric and the vernacular prose tradition // The Old English homily and its backgrounds / Eds. P.E. Szarmach, B.F. Huppe. Albany, 1978. P. 103.

[26] Авторство "Метров Боэция" до сих пор вызывает разногласия в науке. Начиная с XIX в. большинство исследователей приписывает авторство древнеанглийского поэтического переложения королю Альфреду (ср.: *Zimmermann O.* Über den Verfasser der altenglischen Metren des Boetius. Greifswald, 1882; *Hartmann K.A.M.* Ist Koenig Ælfred Verfasser der alliterierenden Uebertragung der Metra des Boetius? // Anglia. 1882, [Vol.] 5. P. 411–450; *Krämer E.* Die Altenglischen Metra des Boetius herausgegeben und mit Einleitung und vollständigen Wörterbuch versehen. Bonner Beiträge zur Anglistik. Bonn, 1902. H. 8; *Sedgefield W.J.* King Alfred's Old English version of Boethius De consolatione philosophiae. Darmstadt, 1968. P. xxxvi–xli; *Krapp G.Ph.* The Paris Psalter and the Metres of Boethius // The Anglo-Saxon Poetic Records. N.Y.; L., 1970. Vol. 5. P. xlv–xlviii; *Metcalf A.* On the authorship and originality of the Metres of Boethius // Neuphilologische Mitteilungen. 1970. Bd. 71. S. 185–187); несколько ученых отказывают ему в этом (*Leicht A.* Ist König Ælfred der Verfasser der alliterierenden Metra des Boetius? // Anglia. 1883. Vol. 6. S. 126–170; *Idem.* Zur angelsächsischen Bearbeitung des Boetius // Anglia. 1884. Vol. 7. S. 178–202).

[27] Здесь и далее текст англосаксонского поэтического переложения "Метров Боэция" приводится по изд.: Alfred's Metres of Boethius / Ed. B. Griffiths // Anglo-Saxon Books. Pinner, 1991. Перевод на русский язык автора настоящей статьи сделан по этому изданию.

[28] См.: *Harmer F.E.* Anglo-Saxon Writs. Manchester, 1952. P. 1–2, 10, 61–62.

[29] Предполагалось, что "Метры" восходят к кентскому варианту прозаического перевода и в поэтической форме тоже были первоначально сочинены на кентском диалекте (*Sievers E.* Zur Rhythmik des germanischen Alliterationsverses // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. 1885. Bd. 10. S. 197; *Krawutschke A.* Die Sprache der Boethius-Übersetzung des Königs Alfred. B., 1902). Сохранившийся в Коттонской и Бодлеанской рукописях текст представляет собой уэссекскую переработку кентского оригинала и содержит лишь реликты кентских диалектных форм.

[30] Adrianus a Forti Scuto and Georgius Smith, De Consolatione Philosophiae. L., 1925. P. 2–3.

[31] Подробный анализ древнеанглийского прозаического переложения двух метров Боэция из "Утешения Философией" (*Кн. III, метр 12; Кн. IV, метр 3*) содержится в статье: *Ненарокова М.Р.* Указ. соч. С. 76–112.

[32] Имя волшебного кузнеца Веланда упоминается в англосаксонском эпосе "Беовульф" – кольчуга героя именуется "творением Веланда" (455). О кузнеце и его сыне говорится и в древнеанглийской поэме "Вальдере", причем имени последнего Видья (Widia) находили параллели и у готского историка Йордана (VI в., rex fortissimus Vidigoia), и у историка Аммиана Марцеллина (IV в., Vithigabius). О Веланде, его несчастьях, и о горе Беадохильд (*сканд.* Бёдвильд), несчастной жертвы его мести, рассказывается и в древнеанглийской поэме "Деор". Сцены из жизни Веланда (кузнец за наковальней, над телами двух юношей, принимающий или подающий чашу женщине) вырезаны на хранящемся в Британском музее ларце Фрэнкса, датируемом VII–VIII вв. Сказание о нем отражено в современной английской топонимике. "Кузницей Веланда" называется мегалитический памятник (кромлех) на Беркширском Спуске в Уэссексе. Существует предание, согласно которому кузнец живет в ней, невидимый людям, и выполняет свою работу, если ему оставляют плату у входа. Этому же герою посвящена древнеисландская "Песнь о Велунде", одна из древнейших в "Старшей Эдде", в которой он изображается одновременно и как сказочный персонаж (волшебный кузнец, "властитель альвов", женатый на "лебединой деве" – валькирии), и как смертный герой – "конунг в Свитьоде" (Швеция), один из трех сыновей конунга финнов. Кроме того, это герой "Саги о Веленте Кузнеце" (XIII в.), включенной в состав "Саги о Тидреке из Берна", которая, в свою очередь, основана на немецких сказаниях о Дитрихе Бернском (Теодорих Великий). Образ волшебного кузнеца, известный всему древнегерманскому ареалу, находит место и в более широком культурном контексте, связанном с архетипическим образом кузнеца: Гефест – в греческой мифологии, Вулкан – в римской, Птах – в египетской, Ильмаринен – в карело-финском эпосе "Калевала".

[33] Более подробное исследование древнеанглийского прозаического переложения этого метра Боэция (*Кн. III, метр 12*) и его соотношения с латинским оригиналом из "Утешения Философией" содержится в статье: *Ненарокова М.Р.* Указ. соч. С. 81–93.

[34] См. об этом, в частности: Там же. С. 80.

[35] К библейским аллюзиям можно причислить упоминания о всемирном потопе, который был "во дни Ноя" (*XVI*), о Хаме, сыне Ноя (*XXXV*), рассказ о Вавилонской башне и Нимроде, сыне Хуша, внуке Хама и правнуке Ноя (*XXXV*), небесном Иерусалиме (*V*).

[36] К числу дополнений, введенных в англосаксонский перевод, для того чтобы повысить его ценность как памятника христианской литературы, следует отнести рассуждения о единстве и нераздельности Бога (*XXXIII*), о Боге как о крыше и основании всякого блага (*XXXVI*), о Христе (*XII*, ср. также аллитерационные метры *1, 8, 10*), об ангелах (*XXXII, XXXV, XL*), о святых мучениках (*XI*), христианах (*I*) и о христианском отношении к судьбе (*XXXIX*), о небесном граде (*XXXVI*), о вышнем граде (*XL*), о диаволе как источнике всякого зла (*XVI*).

[37] Мифологические аллюзии объясняются в дополнениях об Орфее и Эвридике (*XXXV*), Улиссе и о Кирке (*XXXVIII*), о походе Геркулеса за яблоками Гесперид и злой участи, ожидавшей его у египетского царя Бусириса (*XVI*), Геркулесе и гидре (*XXXIX*), войне титанов с богами (*XXXV*). К этой же группе, вероятно, следует отнести и единственное дополнение, основанное на германской мифологии, – о кузнеце Веланде (*XIX*).

[38] Дополнения, которые можно условно назвать "историческими", включают следующие рассказы или упоминания: о самом Боэции, который "звался вторым именем Северином и был римским предводителем или консулом" (*XXI*), о персидском царе Кире (*VII*), Теодорике (*I*), Нероне (*XVI*), об убийстве папы Иоаннна (*I*), о царе вестготов Аларике (Аларихе) и его нападении вместе с Рэдгодом (Радагайсом) на Рим (*I*), Тарквинии (*XVI*), Регуле (*XVI*), Гомере и Вергилии (*XLI*), Птолемее (*XVIII*), сожжении Трои (*XVI*), римских предводителях, судьях и казначеях (*XXVII*), Катоне (*XIX*), Бруте (*XIX*), Цицероне (*XVIII, XLI*), Катулле и Нонии (*XXVII*), Нероне и Сенеке (*XXIX*), Папиниане и об Антонии (*XXIX*). К "историческим" можно условно отнести и "древнюю историю" о том, как "давным-давно случилось самое страшное и противоестественное зло, а именно: сыновья устроили заговор и замыслили зло против своего отца. Что еще хуже, мы слышали в старой истории, как один сын убил своего отца, я не знаю каким образом, но мы знаем, что это было нечеловеческое преступление" (*XXXI*).

[39] Дополнения, связанные с географическими и этническими реалиями: гора Этна (*XV, XVI*), скифы (*I, XVIII*), Туле (*Фуле, XXIX*).

[40] Наиболее известное сравнение содержится в притче о колесе и его составных частях: "Колесо телеги вращается вокруг оси. Ось же стоит неподвижно и в то же время несет всю телегу и управляет всем ее движением. Колесо вращается, и его ступица движется более твердо и надежно, чем обод колеса. Ось можно сравнить с величайшим благом, которое называется Богом. Лучшие люди движутся рядом с Богом так же, как ступица движется ближе всего к оси. Люди средние похожи на спицы, ибо один конец спицы надежно закреплен в ступице, а другой конец находится в ободе. Так же и со средними людьми, одно время они думают о земной жизни, а другое – о Божественной жизни, как будто одним глазом смотрят на небеса, а другим – на землю. Как спицы одним концом закреплены в ободе колеса, а другим – в ступице, а середина спицы находится на равном расстоянии от обоих концов, так же и люди средние находятся в середине спицы, те, что получше, – поближе к ступице, а те, что попроще, – ближе к ободу, однако все они присоединены к ступице, а та – к оси. Вот обод прикреплен к спицам, хотя и катится по земле, и так наименее достойные люди соприкасаются со средними, а те – с лучшими, а лучшие – с Богом. Хотя наихудшие люди обращают свою любовь к этому миру, они не могут там жить и ни к чему не могут прийти, если не будут в какой-то степени соединены с Богом, так же как обод колеса не может двигаться, если не будет прикреплен к спицам, а спицы – к ступице. Обод находится дальше всего от оси и поэтому движется наименее твердо. Ступица находится ближе всего к оси, поэтому движется наиболее надежно. Так же и лучшие люди: чем ближе к Богу они обратят свою любовь и чем больше будут презирать земные вещи, тем меньше будет их забота ⟨...⟩ Чем дальше они от Бога, тем труднее им приходится и тем больше горя выпадает их уму и телу" (*XXXIX*).

К числу менее известных относятся: сравнение с орлом – "когда я [Премудрость] воспаряю ввысь с моими слугами, мы смотрим на бури этого мира, как орел, когда он парит в бурю над облаками, где никакая непогода не может настигнуть его" (*VII*); сравнение Высшего Блаженства с ручьем и рекой, происходящими из моря и в него же возвращающимися (*XXIV, XXXIV*). Злой человек, проживший жизнь весело, заслужит кару, так же как женщина, предававшаяся греху, в муках рождает ребенка (*XXXI*). Странствия души, неподвластные воле человека, уподобляются естественному усвоению пищи (*XXXIV*); все формы блага соединяются в Высшем Блаженстве, как расплавленный металл в едином слитке (*XXXIV*). Мод говорит, что Премудрость указала ему путь к Свету и повела его туда, где он раньше видел тонкую полоску света, пробивающегося сквозь щелку двери (*XXXIV*); Мод добавляет, что Премудрость так ясно объяснила ему путь к спасению, как будто широко распахнула перед ним ту дверь, которую он искал (*XXXIV*). Злые слабы, ибо не могут достичь того места, куда все стремятся попасть, глупцы же бегают взад-вперед, не делая ничего путного, так же и дети, едва научившись ходить, скачут, оседлав палочки, и играют в разные игры, подражая взрослым, и старики, пока у них есть силы двигаться, стремятся снискать заслуги и известность (*XXXVI*). Мудрость и другие добродетели презираются в мире, как навоз в навозной куче (*XXXVI*). Человек живет до тех пор, пока не разлучаются душа и тело; нечто подобное можно наблюдать на примере тела и его членов: если отсутствует хотя бы один член, человек не столь совершенен, как был раньше (*XXXVII*). Человек, погрязший в плотских похотях, подобен свинье, которой нравится лежать в зловонных лужах и которая никогда не заботится о том, чтобы омыть себя в чистой воде; если же заставить свинью вымыться, она вновь бросится в грязь и примется валяться в ней (*XXXVII*). Если не дать злу совершиться, то злое намерение рассеется, подобно тому как дым тает до того, как гаснет огонь (*XXXVIII*). Злая власть часто сокрушается так же внезапно, как падает в лесу огромное дерево (*XXXVIII*). Часть грешников будет терпеть вечное наказание, другая же часть будет очищена и закалена в небесном огне, так же как это делается здесь, на земле, с серебром (*XXXVIII*). Больные глаза не выносят света, так же и греховный ум не может узреть истины (*XXXVIII*). Господь сотворил свободными ангелов и людей, если бы люди не были свободны в своих поступках, то они были бы подоб-

ны рабам, служащим королю, во всем царстве которого не было бы ни одного свободного человека (*XLI*). Господь не хочет, чтобы с Его созданиями случилось что-нибудь дурное, поэтому Он, как хороший кормчий в разъяренном море, знает, когда налетит ветер, тогда Он приказывает свернуть паруса, отпустить канаты, убрать верх мачты, прежде чем задует противный ветер, и принимает все меры против бури (*XLI*).

[41] К самым разнородным дополнениям, не поддающимся классификации, можно отнести рассказы об устном слове (*XIII*), о пиратском флоте (*XV*), ядовитых насекомых (*XVI*), об орудиях и материале для правителя (*XVII*), о языках мира (*XVII, XXXV*), воздухе, об огне и о воде (*XXI, XXXIII*), временах года (*XXI*), море и суше (*XXI*), верных друзьях (*XXIV*), приметах мудрости (*XXVII*), об общем происхождении человечества от одного отца и одной матери (*XXX*), о рыси (*XXXII*), триединой душе (*XXXIII*), душе и теле (*XXXIII, XXXIV*), солнце, луне и звездах (*XXXIV, XXXIX*), о конечности вселенной, если бы был нарушен Божественный порядок (*XXXIV*), о росте деревьев (*XXXIV*), баснях и притчах (*XXXV*), Сатурне (*XXXVI, XXXIX*), погоне за короной (*XXXVI*), деле и воле (*XXXVI*), гордых королях (*XXXVII*), об излишках, ведущих к греху (*XXXVII*), о глупости и глупцах (*XXXVIII*), об оси телеги (*XXXIX*), о благом примере великих людей (*XL*), степенях знания (*XLI*).

[42] Исследованию этой темы в древнеанглийском переводе посвящены следующие работы: *Otten K.* König Alfreds Boetius. Tübingen, 1964; *Proppe K.* King Alfred's Consolation of Philosophy // Neuphilologische Mitteilungen. 1973. Bd. 74. S. 635–648.

[43] Отступление в XVII главе принадлежит к наиболее известным в англосаксонском переложении и потому заслуживает быть приведенным полностью. В начале главы узник объясняет Премудрости, что никогда не стремился к власти или богатству: "〈...〉 но я желал найти средства и силы, чтобы исполнить ту работу, на которую я был поставлен. Она состояла в том, чтобы добродетельно и должным образом применить ту власть, которой я был наделен. Как, ты знаешь, никакой человек не в состоянии проявить мастерство, или руководить, или управлять без средств и материала. Человек не способен применить свое мастерство без материала, для которого оно требуется. Вот что служит материалом для короля и вот каковы орудия, с помощью которых он правит: у него должна быть хорошо населенная страна, в ней должны быть люди, которые будут молиться, воевать и работать. Ты знаешь, что без этих орудий король не может проявить свою власть. Также это его забота найти средства поддержания жизни для тех, кем он владеет, для трех известных групп людей. 〈...〉 К этим средствам относится земля, на которой можно жить, дары, оружие, еда, эль, одежда и все то, что нужно этим трем группам людей. Без этих средств он не сможет содержать свои орудия в порядке, и без этих орудий он не сможет выполнить никакую работу, доверенную ему. Я желал иметь возможность проявить власть, чтобы мои таланты и мои силы не были забыты или скрыты, ибо всякое мастерство и всякая власть немедленно приходят в упадок и исчезают, если не соединяются с мудростью. Никакой человек не может явить свое умение без мудрости, ибо то, что делается не мудро, не может считаться мастерством. Если сейчас сказать кратко, то я хотел бы прожить достойно, пока жив, и после моей смерти оставить тем, кто придет после меня, память обо мне, увековеченную в благих делах". В этом отступлении англосаксонский автор изложил от лица узника свои взгляды на обязанности правителя. Он хочет, чтобы его вспоминали за мудрость, которую он проявил в обращении с народом, выполняя порученную ему работу. Мастерство и добродетель позволяют человеку, особенно наделенному властью, править справедливо, неустанно заботясь о благе подданных, и создать то, что будет по достоинству оценено потомками.

[44] Приведем рассказ о жестокости Нерона и Цезаря, безвинно осудивших на смерть Сенеку и Папиниана: "Теперь все мужи знают, что Сенека был в большой чести и весьма любим Нероном, так же как Папиниан – Антонием, и они были очень могущественны и при дворе и вне его, и все же, не причинив никакого вреда, они были осуждены на смерть. Оба желали, чтобы их повелители забрали все, чем они владели, и позволили им жить, но не смогли убедить [их], ибо жестокость этих правителей была столь сильной, что униженность этих людей была им выгодна так же, как ранее их гордыня; все было бесполезно – что бы они ни де-

лали, им все равно пришлось расстаться с жизнью, ибо кто не позаботится вовремя, тот не обретет необходимого [не будет готов], когда придет его час" (*XXIX*).

[45] В главе XXVII приводится рассуждение о ничтожности власти и богатства по сравнению с добродетелью: "Хотя ложные надежды и воображение заставляют глупцов поверить, что власть и богатство суть высочайшие блага, все же это совсем наоборот. Когда человек большого достатка оказывается в чужой стране или среди мудрых людей в своей собственной стране, его богатство ничего не стоит. Тогда люди понимают, что они обязаны своим отличием не собственной добродетели, но похвалам глупцов. Если тогда они извлекут какое-то особое или природное благо из своей власти, они сохранят это благо, даже если потеряют свою власть, и вместо того, чтобы изменить им, это природное благо будет всегда сопутствовать им и вызывать к ним еще большее уважение, в какой бы стране они ни находились".

[46] Рассуждение в главе XLI о разуме и понимании: "Много есть живых существ, которые не могут двигаться, таких, как моллюски, но и у них есть в какой-то мере разумность, ибо они не могли бы жить без этого. Одни могут видеть, другие – слышать, третьи – осязать, четвертые – обонять. Но движущиеся существа ближе к человеку, ибо у них есть не только то, что есть у живых неподвижных существ, но и кое-что в придачу. Они похожи на людей тем, что могут любить и ненавидеть, избегать того, что им неприятно, и искать то, чего они желают. У людей есть все то, о чем мы сказали, и вдобавок огромный дар разума, в то время как у ангелов никогда не ошибающийся ум (интуиция). Так сотворены все существа, что те, которые не передвигаются, не могут возвыситься над теми, кто движется, и не могут враждовать с ними, так же и двигающиеся существа не могут возвыситься выше человека, а люди – выше ангелов, а ангелы – выше Бога. Очень жаль, что большая часть людей не хочет узнать того, что было даровано им, не желает учиться, рассуждать и не стремится к тому, что выше их, к тому, что есть у ангелов и у мудрых людей, а именно к интуиции. Но многие люди ведут себя как звери и желают мирских наслаждений, как звери. Если бы, однако, у нас был никогда не ошибающийся ум, как у ангелов, мы могли бы постичь, что это безошибочное понимание лучше, чем наш разум. Хотя мы думаем о многих вещах, у нас совсем немного полного понимания, свободного от сомнения. Но у ангелов нет сомнений в тех вещах, которые они знают, ибо их совершенное знание лучше, чем наш разум, так же как наш разум лучше разума животных, как тех, которые могут двигаться, так и тех, что недвижны. Так давайте же столь возвысим свой ум, как только доступно нашему разумению, чтобы ты мог быстро и легко вернуться к твоей собственной обители, откуда ты когда-то пришел. Там твой рассудок, твой разум сможет ясно увидеть все, в чем ты сейчас сомневаешься, как Божественное предвидение, о котором мы часто говорили, так и нашу свободу и все другие вещи кроме этих".

[47] См.: *Schepps G.* Zu König Alfreds Boethius // Archiv für das Studium der neueren Sprachen. 1895. Bd. 94. S. 149–160.

[48] См.: *Donaghey B.S.* The sources of king Alfred's translation of Boethius's "De Consolatione Philosophiae" // Anglia. 1964. Vol. 82. P. 23–57.

[49] Здесь и далее перевод на русский язык приписываемого королю Альфреду древнеанглийского текста "Монологов" Блаженного Августина сделан автором настоящей статьи по изд.: King Alfred's Old English version of St. Augustine's Soliloquies. N.Y., 1902. P. 5.

[50] Приведем контекст, в котором немотивированно используется местоимение женского рода *hio* – "она":

...hæfð se ilca God eorðan ond wætere	...тот же самый Бог, суше и воде
meare gesette; merestream ne dear	поставил пределы, морской поток не смеет
ofer eoðan sceat eard gebrædan	сквозь земные пределы свой путь расширить
fisca cynne butan frean leafe;	для рыбьего рода, без разрешения Господа;
ne *hio* æfre ne mot eorðon þyrscwold	не смеет *она* также никогда порог земли
up ofersteppan, ne ða ebban þon ma	преступить, не смеют также приливы
foldes mearce oferfaran molon...	нести воды через границы земли...
(*11. 64–70*)	

[51] Слова, которые встречаются исключительно в прозе и крайне редко в поэзии, можно отнести к специфически прозаической лексике. Из всех древнеанглийских поэм они преобла-

дают только в трех – "Метрах Боэция", "Парижской Псалтири" и "Судном Дне II", причем для всех трех поэм возможно возведение к прозаическому источнику (*Stanley E.G.* Studies in the prosaic vocabulary of Old English verse // Neuphilologische Mitteilungen. 1971. Bd. 72. S. 385–418).

[52] В англосаксонских "Метрах Боэция" встречаются как типы рифмы, способствующие укреплению основных единиц аллитерационного стиха: краткой строки (таковы рифмованные формулы и повторы – 36 примеров: 2.17a, 4.22a, 4.23a, 4.30b, 9.47b, 10.05b, 10.24b, 13.39a, 13.65b, 16.23b, 17.14b, 20.42a, 20.99b, 20.105a, 20.164b, 20.174a, 20.178a, 20.223b, 22.22a, 22.23a, 22.36b, 22.47b, 25.10a, 25.16a, 26.01b, 26.36b, 26.106b, 26.108b, 28.50b, 29.36a, 29.58b, 29.75a, 30.13a, 31.06a, 31.6a, 31.6b, а также рифмы, заключенные в пределах краткой строки – 5 примеров: 1.30b, 1.43b, 20.21a, 22.20a, 25.69b) и долгой строки (Rx-Ry, xR-Ry, Rx-yR – всего 46 примеров: 1.3, 1.4, 1.6, 1.7, 1.11, 1.31, 1.59, 3.11, 4.8, 4.45, 4.53, 5.5, 7.33, 9.17, 10.40, 11.59, 11.65, 11.66, 20.8, 20.35, 20.88, 20.90, 20.112, 20.123, 20.146, 20.229, 21.24, 21.41, 22.45, 23.10, 25.44, 26.13, 27.27, 28.17, 28.35, 28.46, 29.04, 29.09, 29.17, 29.35, 29.91, 30.02, 30.08, 31.13, 31.14, 31.15), так и виды рифмовки, разрушающие целостность аллитерационной долгой строки, например конечная рифма, почти не встречающаяся в классическом аллитерационном стихе (6 примеров: 21.1, 21.39, 22.8, 25.9, 26.41, 19.19), и рифма в соседних долгих строках (17 примеров: 20.6–7, 20.14–16, 20.59–60, 20.198–199, 20.219–220, 21. 3–4, 21.18–19, 26.42–43, 26.75–76, 26.117–118, 28.13–16, 28.28–29, 28.67–68, 29.10–11, 29. 45–46, 29.50–51, 31.13–14). Об англосаксонской рифме см.: *Матюшина И.Г.* О семантике древнеанглийской рифмы // Вопросы германского языкознания / Отв. ред. Н.С. Чемоданов. М., 1984. С. 17–25; *Она же.* Звуковой состав и функционирование рифмы в древнеанглийской поэзии // Фонология и интонация / Отв. ред. А.М. Антипова. М.: Изд-во МГПИИЯ им. Мориса Тореза, 1988. С. 22–39.

[53] Высказывалось мнение, что Ассер перефразировал латинский оригинал более простым языком и переложил поэтические вставки латинской прозой, затем король Альфред перевел этот упрощенный латинский прозаический текст на древнеанглийский язык, а потом сам переложил его аллитерационным стихом (*Plummer Ch.* The life and times of Alfred the Great. Oxford, 1902. P. 188–189).

[54] De Gestis Regum Anglorum / Ed. W. Stubbs. L., 1887. Vol. 1. P. 131.

[55] King Alfred's Old English version of Boethius De consolatione philosophiae. P. xxxvii.

[56] Ноткер разграничивает на письме краткие и долгие слоги, помечая последние знаком долготы, например: *êr*, а первые – знаком краткости, например: mih (Die älteste deutsche Literatur / Hrsg. P. Piper. Berlin; Stuttgart, 1889. S. 353; *Naumann H.* Notkers Boethius: Untersuchungen über Quellen und Stil // Quellen und Forschungen. Strassburg, 1913. Bd. 121. S. 24ff).

[57] Notkers des Deutschen Werke / Hrsg. E.H. Sehrt, T. Starck. Halle, 1933. Bd. 1. S. 32.



М.Р. Ненарокова

ОБ ОТНОШЕНИИ СТИХА И ПРОЗЫ В ТРАКТАТЕ ХРАБАНА МАВРА "ПОХВАЛА СВЯТОМУ КРЕСТУ"[1]

Один из важнейших богословских вопросов, которые волновали весь христианский мир на протяжении VIII–IX вв., был вопрос о почитании священных изображений. В 754 г. император Константин V (Копроним) созвал собор, осудивший создание икон и поклонение им и предавший анафеме защитников священных изображений. Иконоборчество было осуждено на Седьмом Вселенском Соборе, созванном в 783–787 гг. Защищая иконопочитание, собор объявил, что священные изображения служат напоминанием о первообразах "и побуждают к любви к ним и к тому, чтобы чествовать их лобзанием и почтительным поклонением, не тем истинным по нашей вере служением, которое приличествует одному только Божескому естеству, но почитанием, как оно воздается изображению честного и животворящего Креста и священному Евангелию"[2]. Решение указанного собора было принято в королевстве франков далеко не сразу. Сталкивавшемуся с пережитками язычества у своих соотечественников франкскому духовенству казалось, что почитание икон сродни почитанию деревьев, камней и идолов и способствует укреплению идолопоклонства, с которым они боролись. Мнение Франкской Церкви, резко расходившееся с решениями этого собора, было выражено в трактате "Капитулярий против собора", написанном Теодульфом Орлеанским в 790 или 791 г. и посланном в Рим папе Адриану[3]. Только вмешательство папы, разъяснившего ошибочность "Капитулярия против собора" положение за положением, заставило франков отказаться от заблуждений и осудить иконоборчество[4]. Однако сомнения не утихали, и в 825 г. на соборе в Париже противники иконопочитания выступили вновь.

"Похвала Святому Кресту", обосновывающая необходимость почитания Св. Креста, согласно решению упомянутого собора, написана Храбаном Мавром между 810 и 814 гг. Когда Храбан принялся за написание "Похвалы Св. Кресту", он был главой монастырской школы. Монастырь Фульда с самого своего основания пользовался покровительством королевского двора и

продолжал традиции, принесенные в Германию еще Винфридом-Бонифацием, апостолом этой страны. Фульда выступала за чистоту веры, ученость ее братии была общеизвестна. Сам Храбан также пользовался значительным авторитетом как один из самых талантливых учеников англосакса Алкуина, возглавлявшего придворную школу Карла Великого. Алкуин писал своему ученику: "Не иссякает источник живой воды, хотя многие из него черпают. Так и ваша мудрость не уменьшится, хотя от нее почерпает наша нужда"[5]. Во время учебы у Алкуина Храбан познакомился с наиболее образованной частью франкского духовенства, среди которого он имел репутацию человека великой учености и незапятнанной веры. О собственных взглядах Храбан написал в "Прологе" к первой книге "Похвалы Св. Кресту" следующим образом: "...я всегда, сколь могу, желаю правильности кафолической веры, и ей всегда учусь, и стремлюсь сохранять ее законы, насколько дозволяет Вышняя благодать" (col. 146). Эти слова можно было бы воспринимать как locus communis, однако приходится признать, что современники Храбана воспринимали их не только как дань риторической традиции, но и как самохарактеристику, отвечающую действительности. Так, когда потребовалось опровергнуть еретические взгляды Годескалька[6], именно Храбан Мавр, будучи архиепископом Майнцским, добился осуждения этой ереси на церковном соборе в Майнце (848)[7]. Неудивительно, что в обстановке, когда во франкском королевстве были не только сторонники, но и противники иконопочитания, известный безупречностью своих религиозных воззрений богослов составляет трактат, являющийся буквальным воплощением в жизнь одного из важнейших предписаний Седьмого Вселенского Собора.

Для своих целей Храбан выбирает жанр, который определяет в трактате как "geminus stilus" (col. 265) – "двойное перо"[8]. Хотя термин был создан в Каролингскую эпоху, этот жанр был известен и ранее под названием "парафраз". Трактат Храбана продолжает давнюю и славную традицию. Аратор, Драконтий, Авит, Ювенк, Седулий перекладывали Свщ. Писание гекзаметрами; Павлин из Перигё и Венанций Фортунат обратились к "Житию св. Мартина Турского"; каждый из них независимо друг от друга создал свою стихотворную версию, взяв за основу прозаическое житие, написанное Сульпицием Севером; Проспер Аквитанский является автором поэтического переложения "Сентенций" блаж. Августина; по свидетельству блаж. Иеронима, папа Дамас составил сочинение, прославляющее девственность в стихах и прозе[9]. Собственная традиция парафраза сложилась в англо-латинской литературе. К ней относятся произведения Альдхельма, Беды Досточтимого, Алкуина[10]. О знакомстве Храбана с произведениями его предшественников свидетельствует упоминание имен двух из них – Целия Седулия и Проспера Аквитанского – в "Предисловии" ко второй книге "Похвалы Св. Кресту".

Если бы Храбан не преподавал в монастырской школе в то время, когда создавал свой трактат, возможно, он обратился бы к другой литературной форме. Однако жанр парафраза, или "двойного пера", как называл его Храбан, со времен античности был тесно связан с обучением латинскому

языку и риторике[11]. Храбан, надо полагать, весьма ответственно относился к возложенному на него послушанию, так что его учитель Алкуин в письме к нему желает ему здравствовать с его "отроками"[12], т.е. считает Храбана в первую очередь учителем, всегда пребывающим в окружении учеников. Составляя "Похвалу Св. Кресту" в виде парафраза, Храбан достигал двух целей: помогал своим ученикам, с одной стороны, овладеть латынью, с другой – усвоить догматически правильные взгляды, так чтобы ученики могли иметь доказательства для их защиты во время смут и церковных разногласий.

Литературная форма, выбранная Храбаном, – парафраз, или "geminus stilus", – по своей изысканности и сложности соответствует выбранной теме.

Композиция трактата не проста. Текст "Похвалы Св. Кресту" можно разделить на три неравные части. В первую часть входит обращение к читателю от имени Алкуина, учителя Храбана, написанное автором трактата. Вслед за этим довольно длинным стихотворением следует первый пример парафраза: обращение к императору в стихах и прозе. Надо отметить, что все примеры парафраза сопровождаются миниатюрами, играющими весьма важную роль в композиции произведения, и обращение к императору не является исключением. Роль обращений к читателю (стихотворение) и императору (стихотворение и прозаический текст) состоит в том, что эти тексты являются вступлением к трактату в целом.

Трактат состоит из двух книг (соответственно вторая и третья части текста). Первая и вторая книги едины по содержанию, но по составу первая книга гораздо сложнее второй.

Первая книга открывается стихотворным "Прологом" и соответствующим ему прозаическим "Введением". Она разделена на 28 "фигур", каждая из которых снабжена "объяснением". Любая "фигура" – синтез слова и изображения – представляет собой миниатюру, иллюстрирующую определенную тему; фоном для миниатюры служит стихотворение (основной текст первой книги), в котором раскрывается проиллюстрированная тема. Стихотворение написано гекзаметром, и каждая строка располагается на странице от левого ее поля до правого. Таким образом, сквозь рисунок проступает сплошной ковер букв. Когда текст стихотворения совпадает с фигурами, изображенными на миниатюре, буквы пишутся таким цветом, чтобы они выделялись на их фоне.

Если прочесть часть стихотворения, отграниченную от всего его текста контурами изображений, то обнаруживается, что отдельные буквы, части слов или целые слова складываются в стихи, написанные не только гекзаметром, но и другими размерами. Иногда эти стихи повторяют текст основного стихотворения, а иногда с ним не совпадают. Будучи связаны с фигурами, изображенными на миниатюрах, подобные стихи также имеют какую-либо форму, например креста, круга, треугольника или более сложную – быка, льва, ангела. Благодаря этим фигурным стихам главы первой книги и получили название "фигур".

"Объяснение", которое следует за каждой "фигурой", является богословским комментарием к содержанию основного стихотворения. Как пишет в "Прологе" сам автор, он "uniuscujusque figurae rationem in sequenti sibi pagina prosaico stylo intimare curabam, subternectens expositionem ejus simul, et versus qui in ea conscripti sunt" (col. 145) – "позаботился сообщить смысл каждой фигуры прозаическим пером на следующей странице, присоединяя ее объяснение, а равно и стихи, которые на ней написаны". В комментарии-"объяснении" выделяется часть, которую, основываясь на ее содержании, можно назвать комментарием-"описанием". В "описании" читателю даются подробные указания, как нужно читать фигурные стихи на миниатюре. Тут же приводятся и сами стихи с указанием размера, которым они написаны.

Таким образом, первая книга членится на 28 разделов, в каждый из которых входят стихотворение-"фигура" как основной текст книги (фоновое стихотворение, написанное гекзаметром, и фигурное стихотворение) и богословский комментарий, разделяющийся на "объяснение", относящееся к содержанию фонового стихотворения, и "описание" внешнего вида фигурных стихов.

Вторая книга трактата проще по составу, чем первая. Она открывается "Введением" и включает в себя только прозаические тексты-"похвалы", называемые "главами"; каждая из глав соответствует стихотворению-"фигуре" такого же содержания.

Содержание трактата разделяется на 28 тем, охватывающих, по мысли Храбана, все богословие Св. Креста. Каждая из тем последовательно раскрывается в обеих книгах: стихотворение-"фигура" и богословский комментарий первой книги и глава-"похвала" второй книги. Анализ отношений стиха и прозы в трактате Храбана потребует рассмотрения текстов не самих по себе, а объединенных той или иной темой.

"Пролог" первой книги почти не содержит объяснений сложной композиции произведения. Храбан упоминает имена лишь двух поэтов – Тита Лукреция Кара (col. 146), поэтическое мастерство которого (в частности, упоминаемое в "Прологе" использование синалеф – col. 146), возможно, явилось примером для Храбана при сочинении гекзаметров, написанных поверх миниатюр, и Порфирия Оптациана, "secundum cujus exemplar litteras spargere" (там же) – "по примеру которого" Храбан "научился распределять буквы", сочиняя фигурные стихи.

Имя Порфирия Оптациана позволяет связать сочинение Храбана с еще одной древней литературной традицией, а именно с традицией сочинения фигурных стихов. Впервые фигурные стихи появились в Древнем Египте, затем у греков, которые передали свое умение римлянам. Первым латинским фигурным стихотворением считается стихотворение "Крылья феникса", написанное в форме крыльев в 100 г. до н.э. римлянином Левием. Его последователями были Фронтон, Апулей и Макробий, но наибольшего совершенства в этом виде стихосложения достиг Порфирий Оптациан

“Объяснение”, которое следует за каждой “фигурой”, является богословским комментарием к содержанию основного стихотворения. Как пишет в “Прологе” сам автор, он “uniuscujusque figurae rationem in sequenti sibi pagina prosaico stylo intimare curabam, subternectens expositionem ejus simul, et versus qui in ea conscripti sunt” (col. 145) – “позаботился сообщить смысл каждой фигуры прозаическим пером на следующей странице, присоединяя ее объяснение, а равно и стихи, которые на ней написаны”. В комментарии-“объяснении” выделяется часть, которую, основываясь на ее содержании, можно назвать комментарием-“описанием”. В “описании” читателю даются подробные указания, как нужно читать фигурные стихи на миниатюре. Тут же приводятся и сами стихи с указанием размера, которым они написаны.

Таким образом, первая книга членится на 28 разделов, в каждый из которых входят стихотворение-“фигура” как основной текст книги (фоновое стихотворение, написанное гекзаметром, и фигурное стихотворение) и богословский комментарий, разделяющийся на “объяснение”, относящееся к содержанию фонового стихотворения, и “описание” внешнего вида фигурных стихов.

Вторая книга трактата проще по составу, чем первая. Она открывается “Введением” и включает в себя только прозаические тексты-“похвалы”, называемые “главами”; каждая из глав соответствует стихотворению-“фигуре” такого же содержания.

Содержание трактата разделяется на 28 тем, охватывающих, по мысли Храбана, все богословие Св. Креста. Каждая из тем последовательно раскрывается в обеих книгах: стихотворение-“фигура” и богословский комментарий первой книги и глава-“похвала” второй книги. Анализ отношений стиха и прозы в трактате Храбана потребует рассмотрения текстов не самих по себе, а объединенных той или иной темой.

“Пролог” первой книги почти не содержит объяснений сложной композиции произведения. Храбан упоминает имена лишь двух поэтов – Тита Лукреция Кара (col. 146), поэтическое мастерство которого (в частности, упоминаемое в “Прологе” использование синалеф – col. 146), возможно, явилось примером для Храбана при сочинении гекзаметров, написанных поверх миниатюр, и Порфирия Оптациана, “secundum cujus exemplar litteras spargere” (там же) – “по примеру которого” Храбан “научился распределять буквы”, сочиняя фигурные стихи.

Имя Порфирия Оптациана позволяет связать сочинение Храбана с еще одной древней литературной традицией, а именно с традицией сочинения фигурных стихов. Впервые фигурные стихи появились в Древнем Египте, затем у греков, которые передали свое умение римлянам. Первым латинским фигурным стихотворением считается стихотворение “Крылья феникса”, написанное в форме крыльев в 100 г. до н.э. римлянином Левием. Его последователями были Фронтон, Апулей и Макробий, но наибольшего совершенства в этом виде стихосложения достиг Порфирий Оптациан

(ок. 260 – после 333 г.). Он не просто явился продолжателем греческой традиции, усвоенной латинской литературой, но создал новые формы фигурных стихов, которые бытовали в латинской поэзии вплоть до эпохи Возрождения: текст-решетку, где заглавные буквы составляли линеарный рисунок на фоне строчных букв; квадратные стихи (carmina quadrata), в которых благодаря математическому расчету буквы образовывали определенные геометрические фигуры.

Стихотворения Порфирия Оптациана пользовались большим успехом на Британских островах. Фигурные стихи сочиняли англосаксы Альдхельм, Беда Досточтимый, Винфрид-Бонифаций, а Алкуин познакомил с фигурными стихами франков, пропагандируя этот вид стихосложения при дворе Карла Великого.

В эпоху Каролингов одной из самых популярных форм фигурного стиха стала форма креста. И раньше поэты обращались к этой форме, например Венанций Фортунат, написавший стихотворение в виде креста о Кресте Господнем. Но в IX в., когда почитание Креста Господня было подкреплено решениями церковных соборов, многие поэты, старшие современники Храбана Мавра, стали сочинять крестообразные стихи. Это были Теодульф, Павел Диакон, Иосиф Скот (ученик Алкуина, приехавший с ним из Англии ко двору Карла), Ангильберт, сам Алкуин, однако до Храбана никто не пытался создать цикл стихов, объединенных не только одной темой, но и одной стихотворной формой[13].

"Пролог" ("Prologus") первой книги побуждает читателя обратиться к собственным знаниям в области латинской литературы, в частности поэзии, тогда как "Предисловие" ("Praefatio") ко второй книге полностью посвящено соотношению стиха и прозы в одном произведении. Согласно Храбану, обычай описывать один и тот же предмет "двойным пером" (col. 265) идет от "veteres" – "древних" (там же), причем такие авторы встречаются и "apud saeculares et apud ecclesiasticos" – "среди мирских и среди церковных" (там же) писателей. Произведения, включающие в себя и стихотворные и прозаические тексты, Храбан называет "geminus stilus" (там же), причем "geminus" – "двойной, парный, относящийся к близнецам, сходный, подобный" – подразумевает близкое сходство, в данном случае по содержанию. В произведениях такого рода "unam eamdemque rem" – "одну и ту же вещь" описывают "metro et prosa"(там же) – "метром и прозой". Автор, создающий подобный текст, по мнению Храбана, думает и о пользе, и о приятности (там же) такого произведения. Приятно "varietas" (там же) – "разнообразие"; польза же заключается в следующем: "si quid forte in alio minus quis intelligat, in alio mox plenius edissertum agnoscat" – "если некий [читатель] хуже поймет что-либо в одном (поэтическом) тексте, в скором времени он узнает это же, изложенное полнее и подробнее, из другого (прозаического) текста" (там же). Этим же руководствуется и Храбан: "...по этой причине я вот, ничтожный человечишка, труд, который я составил метрами в похвалу Св. Креста, позаботился обратить в прозу, так как из-за трудности порядка и неизмен-

ности фигур речение темно и смысл менее явен, что, как кажется, присуще метру; во всяком случае, в прозе бывает выражено яснее" (там же).

Особо Храбан пишет о языке поэзии и прозы, подчеркивая, что словарный состав их различен, и ссылаясь при этом на авторитет Горация: «...тот же Гораций, ученый и проницательный муж, в трактате "Об искусстве поэзии" предписал это просвещенному переводчику, говоря: "Не слово словом позаботься передать, надежный переводчик"»[14].

По мнению Храбана, автор "двойного пера" является переводчиком ("Interpres enim ego quodammodo in hoc opere sum" (col. 265) – "Ибо я в некотором смысле переводчик этого труда"), но "non alterius linguae, sed alterius locutionis" (там же) – "не с другого языка, а с другого речения, чтобы изложить истинность того же значения" иными словами. Таким образом, Храбан определяет в "Предисловии" ко второй книге "Похвалы Св. Кресту" основные черты, отличающие все произведения такого типа, и в частности его собственное.

Как идея единого содержания при различии поэтической и прозаической лексики воплощается в жизнь, можно увидеть из сравнения стихотворного "Предисловия" и соответствующего ему прозаического "Пролога" к первой книге.

Круг тем, рассматриваемых Храбаном в прозаическом "Прологе", довольно обширен, но раскрыты они неравномерно. Так, тема принесения даров, дара автора Богу, просьба к читателю не испытывать зависти к Храбану не занимает в "Прологе" много места. Тема самоуничижения автора едва намечена: "я не думал, что смогу предоставить что-либо для украшения Св. Креста" (col. 145), – пишет Храбан. В прозаическом "Прологе" особое внимание уделяется, с одной стороны, объяснению, почему Храбан решил проповедовать "славу и вечное величие" (там же) Св. Креста, а с другой – проблемам сугубо филологическим. Так, достаточно подробно даются наставления читателю на случай, если он обнаружит какие-нибудь ошибки в тексте: во-первых, "пусть посчитает это скорее ⟨...⟩ глупостью" Храбана, "чем злым умыслом" (там же); во-вторых, пусть даст ему об этом знать или, в случае его смерти к моменту прочтения трактата, помолится о даровании автору прощения. Большой отрывок текста посвящен композиции сочинения, а также различным пометам и объяснению, почему они появились.

В отличие от прозаического "Пролога" в поэтическом "Предисловии" разрабатываются именно те темы, которые в прозе были только намечены. Филологическая тема сведена к двум строкам, открывающим "Предисловие", после чего Храбан больше к ней не возвращается:

Musa cita studio gaudens nunc dicere numen
Nostra cupit, pariter carmine et alloquiis... (col. 147)

("Проворная муза, радуясь усердию, ныне немедленно желает
Произнести наш [труд] равно песнью и речью").

Сводя описание своего труда всего лишь к "песни и речи", Храбан не выходит за рамки определения, данного им "двойному перу", но предельно упрощает представление о композиции произведения в целом.

Далее вводится тема, практически отсутствующая в прозаическом "Прологе", – тема самоуничижения автора. Храбан называет себя "pauper, egenus inops" (col. 147) – "бедным, бессильным и скудным", "famulus sons" (там же) – "рабом, достойным наказания", которому недостает ни ума, ни таланта воплотить в жизнь столь великий замысел; он надеется лишь на "larga Dei bonitas" (там же) – "щедрую благость Божию". Развивая тему самоуничижения, Храбан говорит о любви Божией к "малым сим" – нищему и вдове. В контексте принесения даров в храм Божий эти двое появляются не случайно. Евангельская вдова была столь бедна, что смогла пожертвовать в храм всего две лепты (Мк 12, 42); нищий же, не имея и этого, приносит Богу хвалу (Пс 73, 21). Храбан, хотя и не чувствует себя способным, собирается принести "Похвалу Св. Кресту", поэтому считает себя равным нищему и вместе с беднейшими людьми может только принести "vilia" (col. 148) – "малоценные" дары.

Тема самоуничижения тесно связана с темой приношения даров Богу, которая была, хоть и кратко, упомянута в самом начале прозаического "Пролога": «Hortatur nos lex divina ad deferendum Domino dona, nec excipit aliquem, sed ab omnibus spontaneam expetit oblationem, cum Moysi Dominus praecepit ita dicens: "Loquere filiis Israel, ut tollant mihi primitias, ab omni homine qui offert ultroneus accipietis eas"» (col. 145) – «Божественный закон увещает нас приносить дары Господу, не делая ни для кого исключения, но от всех весьма желает добровольного приношения, когда Господь так предписал Моисею, говоря: "Скажи сынам Израилевым, чтобы они сделали Мне приношения; от всякого человека, у которого будет усердие, принимайте приношение Мне"» (Исх 25,2).

Храбан сообщает затем, что каждый человек решает сам, что именно он в состоянии принести в дар Богу. На этом в прозаическом "Прологе" тема приношения даров почти исчерпывается.

Если обратиться к поэтическому "Предисловию", то окажется, что тема дарения Богу продолжается в нем практически с того места, где она оборвалась в прозаическом тексте. Приведенное выше начало прозаического "Пролога" в поэтическом тексте сводится к двум строкам:

Mandatum vetere nempe est et lege quibusque
Munera ut apta darent templa ad honesta Dei (col. 147)

("Ибо предписано и Ветхим законом, чтобы [люди] / Давали прекрасные дары честным храмам Божиим").

Отрывок прозаического текста, посвященный приношению даров, оканчивается цитатой из библейской книги Исход (Исх 25,2). Развивая эту же тему в поэтическом тексте, Храбан основывается на продолжении главы 25 (Исх 25,3–7). Если в библейском тексте перечисляется то, что должно при-

Сводя описание своего труда всего лишь к "песни и речи", Храбан не выходит за рамки определения, данного им "двойному перу", но предельно упрощает представление о композиции произведения в целом.

Далее вводится тема, практически отсутствующая в прозаическом "Прологе", – тема самоуничижения автора. Храбан называет себя "pauper, egenus inops" (col. 147) – "бедным, бессильным и скудным", "famulus sons" (там же) – "рабом, достойным наказания", которому недостает ни ума, ни таланта воплотить в жизнь столь великий замысел; он надеется лишь на "larga Dei bonitas" (там же) – "щедрую благость Божию". Развивая тему самоуничижения, Храбан говорит о любви Божией к "малым сим" – нищему и вдове. В контексте принесения даров в храм Божий эти двое появляются не случайно. Евангельская вдова была столь бедна, что смогла пожертвовать в храм всего две лепты (Мк 12, 42); нищий же, не имея и этого, приносит Богу хвалу (Пс 73, 21). Храбан, хотя и не чувствует себя способным, собирается принести "Похвалу Св. Кресту", поэтому считает себя равным нищему и вместе с беднейшими людьми может только принести "vilia" (col. 148) – "малоценные" дары.

Тема самоуничижения тесно связана с темой приношения даров Богу, которая была, хоть и кратко, упомянута в самом начале прозаического "Пролога": «Hortatur nos lex divina ad deferendum Domino dona, nec excipit aliquem, sed ab omnibus spontaneam expetit oblationem, cum Moysi Dominus praecepit ita dicens: "Loquere filiis Israel, ut tollant mihi primitias, ab omni homine qui offert ultroneus accipietis eas"» (col. 145) – «Божественный закон увещает нас приносить дары Господу, не делая ни для кого исключения, но от всех весьма желает добровольного приношения, когда Господь так предписал Моисею, говоря: "Скажи сынам Израилевым, чтобы они сделали Мне приношения; от всякого человека, у которого будет усердие, принимайте приношение Мне"» (Исх 25,2).

Храбан сообщает затем, что каждый человек решает сам, что именно он в состоянии принести в дар Богу. На этом в прозаическом "Прологе" тема приношения даров почти исчерпывается.

Если обратиться к поэтическому "Предисловию", то окажется, что тема дарения Богу продолжается в нем практически с того места, где она оборвалась в прозаическом тексте. Приведенное выше начало прозаического "Пролога" в поэтическом тексте сводится к двум строкам:

Mandatum vetere nempe est et lege quibusque
Munera ut apta darent templa ad honesta Dei (col. 147)

("Ибо предписано и Ветхим законом, чтобы [люди] / Давали прекрасные дары честным храмам Божиим").

Отрывок прозаического текста, посвященный приношению даров, оканчивается цитатой из библейской книги Исход (Исх 25,2). Развивая эту же тему в поэтическом тексте, Храбан основывается на продолжении главы 25 (Исх 25,3–7). Если в библейском тексте перечисляется то, что должно при-

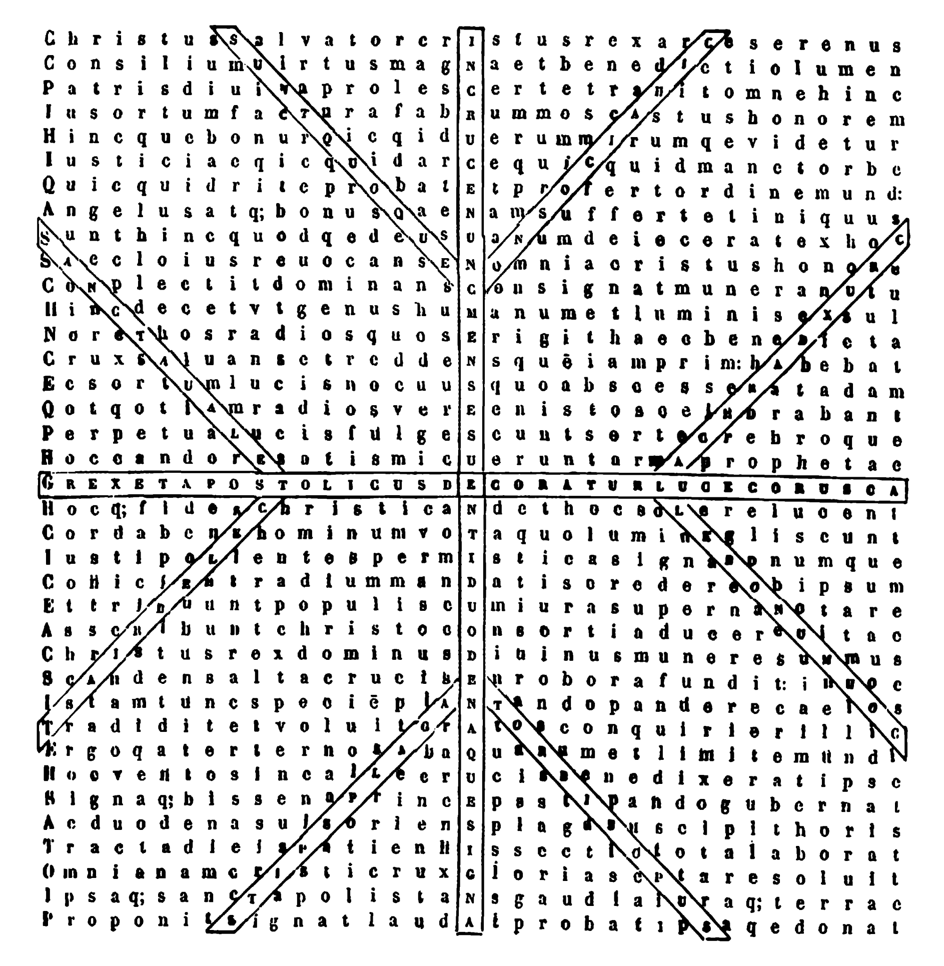


Рис. 1. Фигура 8

Quidferatenvitamcorruptioquidvereatur
Debitaquidlaxetquidvinclatenaciacedat
Nuncdecetvtveraxspellarishocmusabeato
Carminedepromatorusalsarduadicatetacta
Hocmeritovoxfaucedonishocpersonetarte
Osdigitiplectrumvotacorlingualoquella
Quodceciditbellotoruusdraconoxiusille
Artevenenatahominemtruxquiexpulitedeu
Traxeratatquecadensdecaeliluciferarce
Tertiamadinfernifumantiasulfurestagna
Astrorumpartemsecumquiafraudesuperbus
Temptauitsuperosonsessesimilaresuperum
Ingelidastatuensaquilonissedetribunal
Agnushuncquelupumsuperauitiurepotenti
Eripuitpraedamstudiaqueferociapressit
Inoatgentesexplaoltoadsacranuntiacuna
Conuertitmelioranotansecaelestiadonaus
Noalroortuledatnuiecastofabulaiamsiin
Roboreconsurgitquodogmatasensitaperta
Nearratoscantusupplirirexaridahaustaqe
Inquesacralaudefecundatgerminisauctor
Istaenperfidiamcausatpraemunerecolit
Virtuslargacrucisdimittensdebitamundo
Deniquehocnumeromanifestaredemtioioto
Quodfueritmunddanielisseptuagintahoc
Ebdomadaesignatvtpraeuaricatiocertum
Acciperetfinempeccatumetnoxaetiniquum
Iustitiamq; aeternadduceretipsecreator
Ieremiasdeciesseptenosscripsitetannos
Postquosipsesuosavinclissolueretauctor
Atmoisessanosmouitudiscreueratipsehis
Quosdocuittoleransseniorcsseptuaginta
Saeculapacificaxeruxlustrastotabeato
Famineeuangeliidecalogieifocdoreclaro
Necerisinscriptaimposreoripsafiguraen
Inquiaissensussummisdesquodpiecunctos
Magnificeetplacetetiustotibiiurefauere

Рис. 2. Фигура 10

N a t e p a t r i s s u m m i q u i t e t a f e r o c i a f r a n g i s
D a m i h i r i t e c r u o i s v i c t r i c i s c a r m i n a f a r i
N ā c a c l e s t a n i m A D m i r I s T o r e i o h a n n e s
T r a n s p e n e t r a N S A Q V I L A E T V E R o o m i n e v i d i t
E o u m s o l ē v e r B U M H A U S I T N A R C E p o l o r u m h o c
G r a t i a s i c q; I O H a n n i A N t e o m n e s v i u i d o f a t u
D o n a t a v t q; a r t h o m i N E S s i b i s u m e r e t a u c t o r
S c r i p s e r i t a t q e INPRINCI p i o d e u s v n: e t a l m:
S ē p e r c ū p a t r e q i PIOERATV i t a q u e s a l u s q u e
S i t n a t u s f a c t u s q u e c a r o d o m i n a t o r i n o r b e
H u n c l e o h u n c v i t u l u s r e g ē d a n t p o n t i f i c ē q;
V t l e o q u i f o r t i s r e t u l i t c e r t a m i n e p r a e d ā
H o s t i ā e t o b t u l e r i t s ū m u s s e r i t e s a c e r d o s
M y s t i c a d o n a s u i s c o n s o r t i b: o p t i m e d o n a n s
N e m p e d a t o r u m m y s t e r i o s e p t e m e t p i e p a n u m
D a t M A R C U S q u o q e v i u i D e c A n T u
O t u R E C E s u s t I E C E A G N U d a P i e L U C A S
H o c S I G N A t q; s i D E D E I E C C E e a p U N T I S q u e
D a t VOXCLA r ū h e d o s Q U I T O L L I t c ū FUITINDI e s
F o r MANTIS m a n u s c P a r e c e d i EBUSHERO d i s
I n b e t h l e ē g e n i t m A T r e A M m i r a b i l i s i n f a n s
I p s e s a t u s m a r i a m N D o D t i s s i m a c u r a h u i c
N o b i l i s a t q u e p u e r p e r s o n a v e t u s t a d i e r u m
Q u i v e n i t d e e d o m d e b o z r a h i c v e s t e c r u e n t a
C a l c a t u r u s e r a t q u i s o l u s t o r c u l a r a u c t o r
I n c r u c e p e n s a n d: q u i s u s t i n e t a s t r a s u p e r n:
V t c r u x a l m a f o r e t d i v i n o h a e c m u n e r e d i u e s
N ā s c r i b e n s b e n e m a t T H E a s d e d i t o r d i n e p r i m:
Q u i i n f a c i e f i r M A T S U N C a b o r i g i n e d a' i d
P r o g ē i t ū e s f e H O M I N U M S G N A U i t q: m p l e v o t ū
C u m m o n s t r a u I T I N O N D I I S T I R p i s f i d: a b r a ā
Q u o d g e n: h o c d e d e r i t P I S t i l l o f r a u d i s i n i q:
E x p u l s o n a m r i t e LIBERGEN u s o m n e r e t e x t u m
C o n t i n e t h o c v e r ERATIONI s c r e d e r e s i g n u m
N e m p e d e c e t d u d ū o r i t u s q u i a n a s c i e r i l l a
P r o m i s s u s s t i r p e s t s a l u a t o r m a x i m u s o r b i

Рис. 3. Фигура 15

Natepatrissummiquitelaferoclafrangis
Damibiritecrucisvictricisacarminafari
Nācaclestanim AUmi ... toreiohannes
Transpenetra NSAQUILAETVER oominevidit
Eoumsolēver BUMHAUSIINARCE polorumhoc
Gratiasicq; IOHanniAnteomnes viuidofatu
Donatavtq; arthomi NES sibisumeretauctor
Scripseritatqe INPRINCI piodeusvn:etalm:
Sēpercrcūpatreqi PIOERATV itaquesalusque
Sitnatusfactusqueccarodominatorinorbe
Huncleohuncvitulusregêdantpontificēq;
Vtleoquifortisretulitcertaminepracdā
Hostiāetobtuleritsūmusseritesacerdos
Mysticadonasuisconsortib:optimedonans
Nempedatorummysterioseptemetpiepanum
Dat MARCUS ... quoqeviui ... u
Otu REGEM iust ... EAGNU da ... LUCAS
Hoc ... DEODEIECCE eap ... que
Dat VOXCLA rūhe do QUITOLLI tcū FUITINDI es
For MANTIS manuse ... edi EBUSHERO dis
Inbethleēgenitmatreammirabilisinfans
Ipsesatusmariamundoaltissimacurahuic
Nobilisatquepuerpersonavetustadierum
Quivenitdeedomdebozrahicvestecruenta
Calcaturuseratquisolustorcularauctor
Incrucepensand:quisustinetastrasupern:
Vtcruxalmaforetdiuinohaecmunerediues
Nāscribensbenemat THE ... editordineprim:
Quiinfaciefir MAT ... US ... NC aboriginedavid
Progēitūesse HOMINEM SIGNAUIT q:mplevotū
Cummonstrau ITINCONDITASTIR pisfid:abraā
Quodgen:hocdederit PIS tillofraudisiniq:
Expulsonamrite LIBERGEN usomneretextum
Continethocver ERATIONI scrcderesignum
Nempedecetdudūoriftusquianascierilla
Promissusstirpestsaluatormaximusorbi

Рис. 3. Фигура 15

Omnipotensvirtusmaiestasaltasabaoth
Excelsusdominusvirtutumsummecreator
Formatormundihominumtuveredemptor
Tumealausvirt:tugloriacunctasalusque
Turextudoctortuesrectorcaremagister
Tupastorpascensprotectorverusouílis
Portiotuqemeasanctesaluatoretauctor
Duxvialuxvitamercesbonaianuaregnies
Voxsensusverbumvirtutumlaetapropago
Adtedirexietcumulansnuncdirigoverba
Mensmeateloquiturmentisintentiotota
Quicquidlinguamanusoratetbuccabeate
Corhumilectvitaiüstasacratavoluntas
Omniatelaudantetcantantcristeserene
Namq;egotedominumpronusetlaetusadoro
Atqecrucidemisetuaehincdicosalutans
SpemOROTERAMUSARAMARASUMARETOROhinc
Hocmeusestardorclatushocignisamoris
Hocmeamensposcitprimumhocfamenetora
Hocsitisestanimimandendimagnacupido
Vtmetupiesuscipiasbonecristeperaram
Oblatumfamulumqoduictimasimtuaiesus
Hostiaqodtuasimmemetcrucifixiototum
Iamtuaconsumatetpassiomitigetaestum
Carnalemvitíaconfringatdeprimatiram
Refrenetlinguampietatisverbareponat
Mentempacificetvitamdeducathonestam
Namquetuusquandototofulgescetolympo
Ignensaduentustornebitetardoriniqos
Tempestasstridetcornuiammugitetorbe
Anteapparebitquandocrucisaeresignum
Tumrogomeeripiatflammisvltricib:ipsa
Atqepoetamagnipropriumdefendatabira

CuicanoiurecanamhRABAnusversibusoro
CordemanusemperdoNUMMEmorabilecantu
QuoddederatvitaemcMETCLEmenterinara
QandoipsaiesuscleMENSROGoaberuitimo
InferniregiemnuncOCRISTEarcepolorum
DamihihocposcosperoeTUERaomniacredo
QuaepromisistihoctenEOPIEtatefideqe
QuodveraxfacisordineIUDICIOmniavero
Inuncadsuperosincaelisritetriumphos
Olausalmacrucissempersinefinevaleto

Рис. 4. Фигура 28

К статьям I, II Л.В. Евдокимовой



Античный театр. Гравюра из издания Гвидо Ювеналиса

Tertius actus.



Thais Thraſo. Parmeno. Gnato. Pythias ancilla.

Audire uocē uiſa ſum mō militis. atq; eccū. ſalue mi thraſo. Thra. o thais mea / meū ſuauiū qd agit'; ecqd nos amas de fidicina hac; Par. q̄ uenuſte: qd dedit principiū aduenieñs; Tha. plurimū merito tuo. Gna. Eamus ergo ad cænā; Quid ſtas;

Audire uocē &c. Hic inducit' multiplex cōcurſus diſſimiliū pſonarū tamen uirtute & cōſilio poetæ diſcretaꝶ. Thais uiſa ſum id ē ſenſi audire modo id eſt pauloante uocē militis. atq; eccū. i. ecce hic eū. o mi thraſo ſalue. Thra. o thais mea amaſia. ſ. deinde cū oſcularetur dixit meū ſuauium. i. meū baſium. Oſcula ſunt officiorū. baſia pudicorum. ſuauia libidinū uel amorū. quid agit' ecquid: id eſt utrum aliquantulū amas nos de hac fidicina. i. propter hanc puellam peritā fidiū pulſandarū. Par. q̄. i. quantū uenuſte. i. facete. incepit ſup. per ironiā reprehendit dictum militis. quod. i. quale principiū. ipſe aduenieñs. i. in aduentu ſuo dedit Tha. plurimū te amo. ſ. merito tuo. i. beneficio tuo & præſtito: uel quia bn̄ mereris ut ameris plurimū ex tuo ipſius officio. Meritū eñ dicitur beneficiū ſeu præſtitum. Cice. ad lentulum. Tanta eſt eñ magnitudo tuoꝶ in me meritorum: id eſt præſtitorū beneficiorū. Gna. ergo eamus ad cænā. quid: id eſt cur ſtas. i. moraris qd tardas.

Страница из издания Гвидо Ювеналиса.
Комедия "Евнух", акт III, сцена 2:
текст Теренция и глосса Ювеналиса



Античный театр. Гравюра из издания А. Верара "Французский Теренций"

a tourner vers lhostel. Je me arrestay & me prins a penser. Helas il me fault icy demeurer seul deux iours sans elle. Et quest ce? ce nest rien. Quoy nest ce rien? Si est. Car avecques ce que ie ne la toucheray point Aussi ne la verray ie point. Si ce ne se peut faire au moins se fera une chose, A tout le moins la verray ie. Cest la derreniere ligne damour. Jay passe la ville ie le scay bien. Mais quest ce la que ie voy que Pithias sen vient droit ca si tost ainsi espouentee.

hic manendum est solus sine ea? quid tum postea? nihil est. quid nihil? Si non tangendi copia est, eho, ne videndi quidem erit? Si illud non licet: saltem hoc licebit. Certe extrema linea amoris haud nihil est. Villam pretereo sciens/ quid est quod timida subito egreditur Phedrias

Rime de ceste .xi. scene.

Le translateur.

Veu est doncques au monologue de Dorias comment les amoureux sont ialoux de leurs dames. Et comme par ialousie debat se meult entre eulx tant que aucuneffois leurs amours se departent. Apres en cestuy qui ensuit est monstree la fantasie en quoy est ung amant estant hors de avecques son amye: & la cause pourquoy Phedria ne se peut tenir de retourner a la ville devant les deux iours qui luy estoient deffendus: ainsi que en parlant a lui mesmes il dit.



Phedria

Quant ie suis en ce champ venu
En fantasie detenu
Ainsi que de commun usage
Peult estre faict en ung courage
Ou il ya aucune chose
De moleste et douleur enclose
Jay avecques moy commence
A penser et ay pourpense
Dune chose lautre en allant
Et tout seul a par moy parlant
Toutes choses excogitoye
En la pire part et pensoye
Que tousiours au dernier le pire
Ainsi que douleur me convoye
Quest il besoing de plus en dire
En pensant a toutes ces choses
Qui dedans mon cueur sont encloses
Imprudent la ville passay
Desia fort loing quant ie y pensay

Et omnia inpeiorem partem

Страница из издания А. Верара "Французский Теренций". Комедия "Евнух": конец прозаического перевода 1-й сцены IV акта, комментарий к стихотворному переводу и начало стихотворного перевода 2-й сцены IV акта

нимать от жертвователей, то в стихотворном "Предисловии" говорится об уже сделанных приношениях. Храбан упоминает "argentum" (col. 148) – "серебро", соответствующее "серебру" книги Исход (Исх 25,3), "auri munera clara" (col. 148) – "сияющие дары золота", заменившие "золото" библейского текста (Исх 25,3). За "gemmas" (col. 148) – "драгоценными камнями" Храбана скрывается стих 7: "Камень оникс и камни вставные для ефода и для наперсника" (Исх 25,7). "Ligna" (col. 148) – "Древесина" из "Предисловия" заменила неизвестное читателю Храбана "дерево ситтим" (Исх 25,5), а "oleum" (col. 148) – "масло" – включает в себя "елей для светильника, ароматы для елея помазания и для благовонного курения" (Исх 25,6). Перечисляющиеся в библейском тексте красители: голубой, пурпурный, червленый, красный, синий (Исх 25,4–5) – обобщенно называются "pigmenta... cara" (col. 148) – "дорогими красками". Даже "бараньи кожи" (Исх 25,5) Ветхого Завета не забыты; в тексте Храбана им соответствуют "setas ⟨...⟩ pilosque caprarum" (col. 148) – "жесткие шкуры кабанов и мягкие шкуры коз". Согласно Храбану, "multaque magna domus monstrat ubique micans" (col. 148) – "здание являет, сверкая, великое множество [даров]" и непрерывность традиции на протяжении истории человечества. Перечислив дары, Храбан пишет:

Nec fuerant spreti hi dona ferendo Deo haec (col. 148)

("И не были презрены те, кто принес эти дары Богу"...).

В стихотворном "Предисловии" появляется новый герой – "nimmatum dives" (col. 148) – "весьма богатый человек", приносящий в храм "gazas immensas" (там же) – "несметные сокровища" и окруженный "amplis/Agminibus fultus" (там же) – "несметными полками" – дружиной. Этот герой, принадлежащий, по всей видимости, к высшей военной знати (об этом читателю Храбана – франку – говорят сокровища, скорее всего добытые на войне, и многочисленная дружина, помогавшая их добывать), противопоставляется бедным и сирым, в том числе и Храбану. Надменный "богач" стихотворного "Предисловия" соответствует ученому читателю прозаического "Пролога", однако социальный статус героев заставляет их испытывать разные чувства к приношению автора. Богач, видя "vilia" (там же) – "малоценные" дары поэта, может почувствовать к ним ненависть или презрение, так как Храбан – автор поэтического текста стоит неизмеримо ниже на социальной лестнице. Храбан желает, чтобы богач знал, что все дары, вне зависимости от их ценности, приносятся Богу и потому нельзя испытывать презрение к дарящим:

Exprobrat ipse Deo qui despicit acer egenum:
Cujus egenus hic est, cujus et omnis homo est (col. 148)

("Тот, кто, жестокий, презирает бедняка, порицает Бога, / Богу принадлежит бедняк, как и всякий человек").

В прозаическом тексте "презрению" богача соответствует более повседневное чувство, которое может вызвать "приношение" Храбана у других

пишущих людей, равных ему по положению в обществе. Чувство это – зависть. Оно столь сильно, что, по мнению Храбана, может побудить завистника "laborem meum dissipare contendat" (col. 146) – "погубить... [его] труд": "...hoc quod ego ad laudem Dei parare sategi, ille delere studeat" (col. 146)... – "...в то время как я потрудился многое приготовить для хвалы Господу, он постарается это уничтожить..."

Храбан просит такого читателя воздержаться от враждебных действий, ибо они по-своему приносят не меньше вреда, чем презрение богача из стихотворного "Предисловия" к бедняку, а вместе с ним и к Богу. Завистник, не желающий слушать хвалы Св. Кресту, составленные Храбаном, "crucifixi regis offensam incurrens redemptionis gratiam quae in cruce est non consequatur" (col. 146) – "нанося оскорбление Распятию Царя, не обретет благодати искупления, которая есть на Кресте".

Сравнение текстов стихотворного "Предисловия" и прозаического "Пролога" показывает, что в этом случае Храбан понимает принцип единства содержания как возможность, формально коснувшись в каждом тексте всех тем, раскрыть в каждом из них только ту часть, которая наиболее удобно раскрывается в поэзии или прозе. Таким образом, здесь единообразие содержания достигается тем, что стихотворный и прозаический тексты существуют, дополняя друг друга, в неразрывном единстве.

Выстраивая основную часть своего произведения, Храбан руководствуется теми же принципами, но соблюдает их гораздо строже. 28 стихотворениям-"фигурам" первой книги, составляющим основную ее часть, соответствует такое же число прозаических текстов второй книги.

При сравнении поэтических и прозаических текстов обнаруживается, что похвалы в прозе имеют род словесной рамы, в которую заключается основное содержание текста.

Зачины прозаических текстов по лексическому составу чаще всего близки начальным строкам соответствующих стихотворных фигур. Довольно часто Храбан переставляет слова в исходном, поэтическом, отрывке так, чтобы разрушился стихотворный размер. Ярким примером этого является начало третьей главы второй книги. Зачин соответствующего стихотворения таков:

Salve sancta salus, Christi, o tu passio laeta,
Crux veneranda Dei doctrix, sapientia, lumen
Laus veri, cara virtus, philosophia clara (col. 159)

("Славься, святое спасенье, о ты, Христово радостное страданье, / Крест досточтимый Божий, наставник, премудрость, светоч, / Похвала истины, любезное совершенство, светлое знание...").

При перестановке слов гекзаметр превращается в прозаический текст, причем Храбан почти не вносит в него никаких изменений: "O tu, sancta salus et laeta passio Christi, salve; crux veneranda Dei, *quae* sapientia, lumen et doctrix *es orbis terrarum*, vera laus, amica virtus, et clara philosophia..." (col. 267–268) –

"О ты, святое спасение и радостное страдание Христово, славься; достойный почтения Крест Божий, Ты еси премудрость, светоч и наставник круга земного, истинная похвала, благосклонное совершенство и светлое знание..."

Как видно из прозаического текста, добавления, внесенные Храбаном, минимальны. Чтобы перечисление, не организованное ритмом гекзаметра, не утомило читателя своей монотонностью, Храбан превращает его в придаточное определительное предложение, пользуясь тем, что три существительных – "doctrix", "sapientia", "lumen" – и три словосочетания – "vera laus", "amica virtus", "et clara philosophia" – составляют ряд понятий, описывающих Крест с разных точек зрения. Таким образом, словосочетание "crux veneranda Dei" становится обращением и является параллелью "sancta salus et laeta passio Christi", в этом случае включающегося в метафорический ряд, центром которого становится прямое название Св. Креста – "crux veneranda Dei". Словосочетание "orbis terrarum" уточняет значение "doctrix, sapientia, lumen". "Laus veri" – "похвала истины" заменяется на "vera laus" – "истинная похвала"; вместо прилагательного "cara" – "дорогая, любезная, милая" в "cara virtus" употребляется синоним "amica" – "благоприятная, благотворная, дорогая, приятная", подчеркивающий значение Св. Креста для почитающих Его и дающий эмоциональную оценку духовному явлению.

Храбан вносит в текст прозаической похвалы изменения и добавления, призванные уточнить смысл поэтического текста, который в его произведении является основным. Так, начало четвертого стихотворения-"фигуры" звучит следующим образом:

O cherubin seraphin de coelo nomen Jesus jam
Exaltate... (col. 163)

("О херувимы и серафимы, с неба уже имя Иисуса / Восхвалите...)".

Имена ангельских чинов, менее частотные, чем общеупотребительное "angeli", по мнению Храбана, требовали объяснения. В прозаический текст вводится словосочетание "supernae cohortes" – "вышние когорты", рассеивающее сомнение в том, кто такие "cherubin et seraphin". Добавление "nunc" делает текст динамичнее. Более эмоциональное "exaltate" – "превозносите" заменяется на привычное и нейтральное "laudate" – "восхвалите": "At vos supernae cohortes, cherubin et seraphin, jam nunc de coelo laudate nomen regis vestri Jesu Christi..." (col. 268–269) – "И вы, вышние дружины, херувимы и серафимы, уже ныне с небес восхвалите имя Царя вашего Иисуса Христа..."

"Nomen Jesus" получает объяснение: "nomen regis vestri Jesu Christi", так как имя Иисус довольно распространено в Свящ. Писании. Самыми известными носителями этого имени кроме Иисуса Христа, которого имеет в виду Храбан, являются военачальник Иисус Навин и Иисус, сын Сирахов, автор одной из неканонических священных книг. Кроме них в Свящ. Писании упоминаются еще девять человек, носящих это же имя. Во избежание путаницы (даже почти невозможной) Храбан посчитал необходимым внести уточнение.

Изменение порядка слов стихотворения-"фигуры" оправдывается также и запутанным порядком слов в поэтическом тексте. Так обстоит дело с началом 24-го стихотворения:

At nunc vos cantate novum, benedicite Christo,
Plebs, cantum, dilecta Deo, sanctissimus ordo,
Psallite non aliis vosmet imitabile Carmen... (col. 243)

("И ныне вы воспойте новую, благословите Христа, / Народ, песнь, возлюбленный Богом, священнейший лик, / Нараспев произнесите не другим, а вам могущую быть предметом для подражания Песнь...").

Прозаический текст использует почти всю лексику стихотворения, но определения находятся рядом с определяемыми существительными, а все, что Храбан считает нужным добавить, лишь уточняет значения употребленных им слов: "O plebs dilecta Deo, sanctissimus ordo virginum, benedicite Domino Christo, cantantes ei canticum novum, quod caeteris omnibus est imitabile" (col. 289) – "О народ, возлюбленный Богом, святейший лик девственников, благословите Господа Христа, воспевая Ему песнь новую, которая может всем прочим служить образцом для подражания".

Лишь один случай – начало 12-й "фигуры" – отступает от этой закономерности. В христианском по содержанию тексте содержится образ, который рождает ассоциации с античной поэзией:

Perge salutiferam specioso dicere versu
Musa crucis Domini laudem, solamen et actum... (col. 195)

("Начинай спасительную красивым говорить стихом, / Муза, хвалу Креста Господня, утешение и деяние…").

В прозе создается совершенно другой образ, столь же яркий, но безупречный с точки зрения христианской веры: "Eia modo, dulcisona metricae artis fistula, vade salutiferam crucis Dominicae laudem suavibus canere versibus, opusque mirabile redemptionis nostrae, simul et consolationem vitae futurae devotis celebrare laudibus..." (col. 277) – "Ну, ныне, сладкозвучная свирель метрического искусства, иди воспеть спасительную хвалу Кресту Господню приятными стихами и торжественно возгласить полными преданной любви хвалами удивительный труд нашего искупления, а равно и утешение будущей жизни..."

"Fistula" в значении "цевница, свирель" принадлежит и поэтическому, и прозаическому языку. В эпоху Каролингов образ свирели как символ поэтического искусства достаточно распространен[15]. В прозе этого же времени "свирель" становится не только спутницей поэтов, но и проповедников Слова Божия, пророков[16]. "Сладкозвучная свирель метрического искусства", о которой пишет Храбан в прозаической похвале, не только заменяет собой в его тексте "музу" как вдохновительницу поэтов, но и подразумевает иное содержание их песен. Теперь это произведения на духовные темы.

Храбан пользуется вставками, дополняющими поэтический текст и тем самым раскрывающими его смысл, а также заменяет отдельные слова сти

Изменение порядка слов стихотворения-"фигуры" оправдывается также и запутанным порядком слов в поэтическом тексте. Так обстоит дело с началом 24-го стихотворения:

At nunc vos cantate novum, benedicite Christo,
Plebs, cantum, dilecta Deo, sanctissimus ordo,
Psallite non aliis vosmet imitabile Carmen... (col. 243)

("И ныне вы воспойте новую, благословите Христа, / Народ, песнь, возлюбленный Богом, священнейший лик, / Нараспев произнесите не другим, а вам могущую быть предметом для подражания Песнь...").

Прозаический текст использует почти всю лексику стихотворения, но определения находятся рядом с определяемыми существительными, а все, что Храбан считает нужным добавить, лишь уточняет значения употребленных им слов: "O plebs dilecta Deo, sanctissimus ordo virginum, benedicite Domino Christo, cantantes ei canticum novum, quod caeteris omnibus est imitabile" (col. 289) – "О народ, возлюбленный Богом, святейший лик девственников, благословите Господа Христа, воспевая Ему песнь новую, которая может всем прочим служить образцом для подражания".

Лишь один случай – начало 12-й "фигуры" – отступает от этой закономерности. В христианском по содержанию тексте содержится образ, который рождает ассоциации с античной поэзией:

Perge salutiferam specioso dicere versu
Musa crucis Domini laudem, solamen et actum... (col. 195)

("Начинай спасительную красивым говорить стихом, / Муза, хвалу Креста Господня, утешение и деяние...").

В прозе создается совершенно другой образ, столь же яркий, но безупречный с точки зрения христианской веры: "Eia modo, dulcisona metricae artis fistula, vade salutiferam crucis Dominicae laudem suavibus canere versibus, opusque mirabile redemptionis nostrae, simul et consolationem vitae futurae devotis celebrare laudibus..." (col. 277) – "Ну, ныне, сладкозвучная свирель метрического искусства, иди воспеть спасительную хвалу Кресту Господню приятными стихами и торжественно возгласить полными преданной любви хвалами удивительный труд нашего искупления, а равно и утешение будущей жизни..."

"Fistula" в значении "цевница, свирель" принадлежит и поэтическому, и прозаическому языку. В эпоху Каролингов образ свирели как символ поэтического искусства достаточно распространен[15]. В прозе этого же времени "свирель" становится не только спутницей поэтов, но и проповедников Слова Божия, пророков[16]. "Сладкозвучная свирель метрического искусства", о которой пишет Храбан в прозаической похвале, не только заменяет собой в его тексте "музу" как вдохновительницу поэтов, но и подразумевает иное содержание их песен. Теперь это произведения на духовные темы.

Храбан пользуется вставками, дополняющими поэтический текст и тем самым раскрывающими его смысл, а также заменяет отдельные слова сти-

хотворения-“фигуры”, за которыми скрываются сложные богословские идеи, словосочетаниями, прямо называющими эти идеи. Так, сохраняя “salutiferam... laudem”, Храбан использует вместо “actus” – “деяние” словосочетание, более полно описывающее “деяние”: “opus... mirabile redemptionis nostrae”; “solamen” заменяется на синонимичное “consolatio” с уточнением “vitae futurae” – “будущей жизни”; “fistula” – *поэтич.* “цевница, свирель”: “сладкозвучная свирель метрического искусства” заменила собой “музу”.

Таким образом, можно заметить, что зачины прозаических похвал довольно близко к тексту передают соответствующие части стихотворений.

Концовки прозаических текстов выглядят гораздо более однородно. Обычно Храбан почти полностью пересказывает заключительные строки стихотворения, не стремясь сохранить поэтический словарь. Так, седьмая “фигура” оканчивается следующим образом:

En dedit hoc vester vobis Salvator, et ipse
Rex proprius praesul lactusque creator Hiesus (col. 176) –

(“Се, дал это нам наш Создатель, и Сам / Царь, Истинный Предстоятель и Исполненный радости Иисус...”).

В тексте прозаической похвалы эти завершающие строки превратились в концовку, несколько напоминающую заключительную часть проповеди: “Nam quod datum est jam tenetis, et quod promissum est veraciter accipietis, quia qui promisit sine dubio in vobis sua promissa implebit, rex utique vester, proprius et sacerdos, creator et salvator, Jesus Christus Dominus noster” (col. 272–273) – “Ибо, что дано, уже удерживаете, и что обещано, истинно принимаете, ибо Тот, Кто обещает, без сомнения, исполнит по отношению к вам свои обещания, в особенности наш Истинный Царь и Священник, Создатель и Спаситель, Иисус Христос Господь наш”.

Однако концовки некоторых глав повторяют соответствующие стихотворные строки близко к тексту. Примером здесь могут послужить заключительные части четвертой “фигуры” и четвертой похвалы в прозе:

De cruce non titubant justorum nuntia vatum.
De cruce non fallunt istorum signa animantum (col. 164)

(“О Кресте, не колеблясь, свидетельствуют вести праведных пророков, О Кресте не лгут знаки этих вот животных”).

В прозаическом тексте этим строкам соответствуют: “Justorum ergo vatum prophetiae de passione Domini ullo modo non dissentiunt, nec significationes istorum animantium fallunt” (col. 270) – “Итак, пророчества праведных пророков о Страдании Господа никоим образом не вступают в противоречие [со сказанным], и [символическое] значение этих вот животных не является ложью”.

Отношения между стихом и прозой в “Похвале Св. Кресту” осложняются тем, что в состав каждого смыслового единства, определяющегося темой, входят два поэтических и два прозаических текста, составленных Храбаном.

Кроме того, прозаический текст Храбана может включать в себя поэтические цитаты из других авторов, а поэтический текст может быть пересказом прозаического, не принадлежащего Храбану, т.е. прибавляются еще дополнительные слои к многослойному тексту.

Как уже упоминалось в "Прологе", каждой миниатюре и каждому стихотворению-"фигуре", изображенному на ее фоне, сопутствует прозаический комментарий, называемый "объяснением" ("declaratio"). Согласно автору "Похвалы Св. Кресту", "объяснение" нельзя удалять или перемещать на другое место в книге при ее переписывании, чтобы не нарушить смысл произведения. Прозаический комментарий по необходимости имеет точки соприкосновения и со стихотворением-"фигурой", и с похвалой в прозе, но связь комментария, текста, носящего очень важный, но служебный характер, со стихотворным и прозаическим текстами, которые, собственно, и составляют основную часть книги, различна.

Пример третьей "фигуры", "объяснения" из первой книги и соотносимой с ними похвалы из второй книги иллюстрирует наиболее свободные отношения между названными текстами.

Комментарий-"объяснение" начинается с введения в тему, в котором обосновывается соответствие "nomine et numero" (col. 161) – "имени и числа" ангельских чинов Св. Кресту и вкратце рассказывается об их "honesto officio" (col. 161) – "честном служении" Господу: "...non solum in hora nativitatis Christi laudasse, et post in deserto illi ministrasse sacer Evangelii textus commemoret, verum etiam in tempore passionis et resurrectionis ejus, debito ei officio ipsos affuisse manifeste narret..." (col. 161) – "...не только в час Рождества Христова они восхваляли и после в пустыне Ему служили, как сообщает Священный текст Евангелия, но еще и во время Страдания Его они были при Нем, служа и исполняя свой долг, как этот же текст открыто повествует..."

Все сообщаемое во введении, состоящем из одного длинного периода, обращено к памяти читателя и не упоминается ни в одном из комментируемых текстов. Читателю следует обратиться к собственным знаниям и вспомнить подробно причины, по которым ангелы могут изображаться на Святом Кресте. Конец этого периода одновременно обобщает различные служения ангельских чинов и позволяет найти в текстах стихотворной и прозаической похвал место, к которому может быть привязан комментарий: "...quanto dignius in ejus militia militant, tanto devotius ejus triumphum laudant" (col. 161) – "...насколько достойнее они сражаются в Его воинстве, настолько же преданно они восхваляют Его победу".

В стихотворной похвале этот отрывок звучит следующим образом:

Te beat orbs totus, ala inclyta nempe polorum (col. 159)

("Тебе [стремится] доставить радость весь мир, славное крыло небес также [стремится радовать]").

В поэтическом тексте мир "beat" – "делает счастливым, радует, доставляет приятность" Св. Кресту, в прозаическом "beatificat" – "ублажает" (сло-

но, принадлежащее церковному словарю). Вторая часть стихотворной строки может вызвать недоумение читателя: "ala inclyta ⟨...⟩ polorum" – "славное крыло ⟨...⟩ небес" [также "ублажает"] Св. Крест. Храбан заменяет это метонимическое описание, раскрывая его смысл: "te coelorum agmina collaudant" (col. 268) – "тебя восхваляют небесные полки", что дает возможность обратиться к комментарию-"объяснению".

Обращаясь к авторитету Отцов Церкви (св. Григория Великого), к Апостольским Посланиям и пророчествам Ветхого Завета, Храбан доказывает, что число ангельских чинов равняется именно "девяти". Ни в стихотворной, ни в прозаической похвале об этом не говорится, однако эти сведения дополняются упоминанием в текстах похвал имен наиболее известных читателю архангелов и кратким изложением фактов с ними связанных. В этом случае роль комментария переходит к прозаической похвале. Особенно ясно это видно в отрывке, посвященном архангелу Рафаилу:

> O Raphael medicina Dei, num te dedit haec crux
> Reddere posse jubar, cujus tunc rite figuram
> Monstrabas caeco, quae lumina reddidit orbi (col. 160)

("О Рафаил, лекарство Божие, ныне тебе дал сей Крест / Возможность возвратить свет [зрения], Которого [Креста] образ ты по праву / Показывал слепому, Который [Крест]возвратил свет [жизни] миру").

Храбан передает духовный смысл события, не приводя никаких конкретных деталей, кроме имени архангела, позволяющих соотнести эти строки с конкретным эпизодом из Свщ. Писания. Прозаический текст, напротив, содержит достаточно указаний, помогающих читателю вспомнить, какое чудо, совершенное архангелом, имеется в виду: "Quid et tu, o Raphael, medicina Dei? Nunquid in illo mystico opere quo Tobiae oculos aperuisti, felle orbem liniens, sanctae crucis potentiam significasti, quae per amaritudinem mortis Christi, peccatorum tenebris remotis, aeternam lucem humano generi reddidit?" (col. 268) – "Что, и ты, Рафаил, лекарство Божие? Разве в том таинственном деле, в котором ты открыл очи Товии, помазав глазницы желчью, ты не дал знак силы Св. Креста, Который посредством горечи Христовой смерти устранив мрак грехов, возвратил роду человеческому вечный свет?"

Составной частью комментария-"объяснения" является подробное описание картины, ради которой был составлен комментарий. В системе трактата Храбана картина, зримый образ, представляет собой символ того, о чем рассказывают похвалы и комментарий, а именно: "haec dispositio in cruce novem ordinum angelorum quod nobis sacramenti innuat" (col. 161) – "на какое таинство нам намекает это расположение на кресте девяти чинов ангельских". Правомерность обращения к такому символу доказывается ссылкой на авторитет различных книг Свщ. Писания. Однако параллели с текстами похвал отсутствуют. Комментарий-"описание" дает дополнительные сведения об иерархии ангельских чинов, обыгрывая их названия в связи с расположением на картине, например: «Throni ergo inmedio crucis positi, quem alium in se

sedere notant? nisi illum cui dictum est Apostolo teste: "Thronus tuus, Deus, in saeculum saeculi, virga recta est virga regni tui". Et Psalmista: "Sedes, inquit, super thronos, qui judicas aequitatem"» (Ps 9,5)[17] (col. 162) – «Итак, Престолы, помещенные на средокрестье, отмечают, Кто на них воссядет, если не Тот, Которому сказано, по свидетельству апостольскому: "престол Твой, Боже, в век века; жезл царствия Твоего – жезл правоты" (Евр 1, 8; ср. также Пс 44,7). И Псалмопевец сказал: "Сидишь на Престоле, Который судит по справедливости" (ср. Пс 9,5).

Сходный случай представляют собой соотношения в текстах, объединенных 12-й темой: "De nomine Adam protoplasti, quomodo secundum Adam significet, et ejus passionem demonstret" (col. 195) – "Об имени прародителя Адама, каким образом оно означает Второго Адама и показывает Его Страдание", однако между текстами похвал и комментарием гораздо больше точек соприкосновения.

Текст комментария-"объяснения", как и в предыдущем случае, начинается с введения, обосновывающего выбор темы (что соответствует строкам 1–4-й стихотворной похвалы), причем Храбан сразу подготавливает читателя к тому, что последний должен сосредоточиться: "Quid ergo sibi velit haec figura et haec conscriptio, oportet intelligi" (col. 197) – "Итак, подобает понять, что же значит эта фигура и это описание". С пятой строки начинаются явные пересечения текста комментария с текстами похвал. Стихотворный (строки 5–22) и соответствующий ему прозаический тексты похвал развивают тему Первого и Второго Адама, которая обосновывается в вводной части комментария при помощи ссылок на авторитет Апостольских Посланий. В текстах похвал читатель сталкивается не только с изложением фактов, не упомянутых в начале комментария, но и с адаптацией к стихотворному тексту и пересказом в прозаической похвале приведенных в "объяснении" новозаветных цитат. Так, цитата: "Primus, inquit, homo de terra terrenus, secundus homo de coelo coelestis: qualis terrenus, tales et terreni; et qualis coelestis, tales et coelestes. Igitur sicut portamus imaginem terreni, portemus et imaginem coelestis" (1 Кор 15,47–49) – "Первый человек – из земли, перстный; второй человек – Господь с неба. Каков перстный, таковы и перстные; и каков небесный, таковы и небесные; И как мы носили образ перстного, будем носить и образ небесного" – становится исходным материалом для четырех строк стихотворного текста:

Primus homo terrenus erat, et pignora tota
Terrena genuit mortis quis debita liquit;
Posterior verus fuerat caelestis et Adam,
Caelestisque manet cujus generatio tota (col. 196)

("Первый человек был земной, и всех детей / Земных родил, кто должное смерти оставил; / Позже Истинный был Небесный Адам, / И Какового все потомство пребывает небесным").

Храбан посчитал необходимым расшифровать для своего читателя то, что св. ап. Павел вкладывает в слова "qualis terrenus, tales et terreni; et qualis

coelestis, tales et coelestes", так как этот отрывок из Первого послания к Коринфянам может толковаться различно, в зависимости от того, какой смысл читающий вкладывает в понятия "земной" и "небесный". Стихотворная похвала, с одной стороны, в развернутом виде пересказывает строку из Послания ("tales et coelestes ⟨…⟩ portemus et imaginem coelestis" – "Caelestisque manet cujus generatio tota"); с другой – скорее затемняет смысл при помощи метафоры ("tales et terreni ⟨…⟩ portamus imaginem terreni" – "et pignora tota / Terrena genuit mortis quis debita liquit"). Роль комментария переходит к прозаической похвале, так как, основываясь на новозаветной цитате, она дает недвусмысленное и определенное толкование слов Апостола: "Primus homo, de terra terrenus, terrenam generavit sobolem, cui et immitem haereditavit mortem: secundus quoque, de coelo coelestis, coelestem mundo intulit generationem et aeternam suis promisit beatitudinem" (col. 277) – "Первый человек, от земли земной, земного произвел на свет потомка, которому передал в наследство жестокую смерть; Второй также, от неба небесный, небесное миру породил потомство и обещал своим вечное блаженство".

Строки 23–24 стихотворной похвалы, соответствующее им место прозаической похвалы и комментарий-"объяснение" объединяются словом "hic" – "здесь", при этом каждый из текстов рассматривает один и тот же факт со своей точки зрения.

Hic dominus mundi, terrae, pontique, polique,
Regnat in aeternum donat cum regna beatis (col. 196)

("Здесь Господь мира, земли, и моря, и неба, / Царствует в вечности, в то время как дарует царство блаженным").

Что может скрываться за словом "hic", показано в тексте комментария: "Quae scilicet sancta crux est, quae jacens totum orbem metitur, de qua poeta ait":

Quattuor inde plagas quadrati colligit orbis.
Splendidus auctoris de vertice fulget Eous.
Occiduo sacrae lambuntur sidere plantae.
Arcton dextra tenet, medium leva erigit axem
Cunctaque de membris vivit natura creantis.
Et cruce confixus Dominus regit undique mundum (col. 197)

(«Каков, истинно, есть Св. Крест, Который, находясь в покое, проходит весь мир, о Котором поэт сказал:

"Потом Он собирает четыре стороны мира, / Сияющая блистает с вершины Эос, / [Светом] западного светила омываются священные ростки, / Арктон держится справа, полдень слева воздвигает ось, / И каждую из частей живит природа Творящего"»).

В комментарии-"объяснении" "здесь" понимается как "Крест". Будучи пригвожден к нему, Господь правит миром. Храбан называет Христа "Господином мира, земли, моря, неба", подчеркивая в комментарии символику соотношения Креста и мира. Для этого он обращается к авторитету известного христианского поэта V в. Целия Седулия и вводит в текст комментария

отрывок из его поэмы "Пасхальная песнь" (кн. V, строки 190–195). Это произведение отличается обилием аллегорических комментариев к Новому Завету, которые раскрывают смысл евангельских событий, не выходя за рамки догматов. Книга V этого произведения повествует о страстях Христовых, Его смерти и Воскресении, являясь произведением, рассматривающим тот же круг тем, что и Храбанова "Похвала Св. Кресту". Как свидетельствует цитата из "Пасхальной песни", поэма Седулия входила в круг источников, в которых можно было находить богословские доказательства наряду со Свщ. Писанием и творениями Отцов Церкви. Кроме того, отрывок из поэмы Седулия играет в тексте Храбана еще одну роль. Имя этого поэта вместе с именем другого христианского автора – Проспера Аквитанского ("Prosper ac venerandus vir Sedulius" (col. 265) – "Проспер и досточтимый муж Седулий") – упоминается Храбаном в "Предисловии" ко второй книге "Похвалы", где рассматриваются филологические вопросы, связанные с жанром "geminus stylus". Целий Седулий, о котором Храбан говорит с бо́льшим уважением, чем о Проспере ("досточтимый муж Седулий"), после написания поэмы, по совету одного из друзей, пресвитера Македония, изложил содержание в прозе, создав "Пасхальное произведение" ("Opus paschale"), куда вошли евангельские эпизоды, отсутствовавшие в поэме[18]. Вводя отрывок из поэмы весьма известного поэта в свой текст, Храбан еще раз позволяет читателю понять, к каким образцам он прибегал и в ряду каких произведений стоит его "Похвала Св. Кресту".

Похвала в прозе, написанная на тему о Первом и Втором Адаме и о Воскресении Христовом, как и стихотворный текст, начинается со слова "hic" – "здесь", но если стихотворение-"фигура" и комментарий обращают внимание читателя на род престола, с которого Христос правит миром, то прозаическая похвала делает упор на Личность Христа: "Hic est Dominus universorum et creator omnium rerum: regnum solus cum Patre et Spiritu sancto tenet aeternum, et secum regnare vult coetus gloriosos sanctorum" (col. 277) – "Сей есть Бог всяческих и Создатель всех вещей; Он Один держит вечное царство с Отцом и Святым Духом и желает, чтобы с Ним правили славные собрания святых".

Строки 25–26 стихотворной похвалы: "Quattuor ipse dabit totius conditor Adam / Jure plagas orbis..." – "Четыре Сам дал Создатель всего Адаму / По закону страны света..." – являются аллюзией на уже приведенную выше цитату из "Пасхальной песни" Седулия.

Перечислению названий стран света по-гречески, имеющему параллель в прозаической похвале, соответствует самый обширный богословский комментарий, раскрывающий не только связь имени Адам с понятием "Второй Адам", но и "mysterium incarnationis Christi" (col. 197–198) – "таинство Воплощения Христова". Согласно Храбану, "si numerus in litteris ejusdem nominis secundum Graecorum regulum, quia ad litteras suos numeros computant, intendatur" (col. 198) – "если в буквах этого же имени по правилу греков усматривается число, ибо греки при помощи букв исчисляют числа ...", то сумма чисел, обо-

значенных этими буквами, составляет "сорок шесть". Это число упоминается в Евангелии от Иоанна, цитаты из которого включены Храбаном в комментарий-"объяснение": «...Judaei in Evangelio respondisse leguntur: "quadraginta sex annis aedificatum est templum hoc, et tu in tribus diebus excitabis illud?" (In 2,20). Quod evangelista intelligens dixit: "Hoc autem dicebat de templo corporis sui"» (In 2,21) (col. 198) – «...читают в Евангелии, что иудеи спрашивали: "сей храм строился сорок шесть лет, и Ты в три дня воздвигнешь его?" (Ин 2,20). Постигая это, евангелист сказал: "А Он говорил о храме Тела Своего" (Ин 2,21)».

Все тексты, написанные на тему о Первом и Втором Адаме, заканчиваются призывом к "cuncta viventia" (col. 277) – "всему живущему" поклоняться и воспевать Христа как Сына Божия. Разница между стихотворной и прозаической похвалами, с одной стороны, и комментарием - с другой, состоит в том, что побуждение к действию в текстах похвал выражено более мягко: "decet ut..." (col. 196) в поэтическом тексте, "condecet ut" (col. 277) в прозе. Напротив, заключение комментария напоминает соответствующую часть проповеди: "Benedicamus igitur nos Deum Patrem omnipotentem, qui per Verbum suum sibi coaeternum formavit nos. Benedicamus et Dominum nostrum Jesum Christum Filium Dei unigenitum, qui per mysterium incarnationis suae in cruce reformavit nos. Benedicamus et Spiritum sanctum, qui per gratiam suam illuminatos vitae aeternae consignavit nos: unum et solum Deum omnipotentem, aeternum, immensum, inaestimabilem, incomprehensibilem, immortalem, invisibilem; illum unum desideremus, a quo et beabimur; illum solum ex toto corde, tota mente, tota virtute diligamus, in cujus amore in aeternum jucundabimur; ad illum tantum curramus, illique solum in hac peregrinatione ingemiscamus, qui nos in coelestibus in conspectu gloriae majestatis suae remunerabit, et sine fine laetificabit. Ipsi gloria, et honor, et potestas, et imperium in saecula saeculorum. Amen" (col. 198) – "Итак, благословим Бога Отца Всемогущего, Который чрез Слово Свое, Себе Совечное, образовал нас. Благословим и Господа нашего Иисуса Христа, Сына Божия Единородного, Который чрез тайну Своего Воплощения на Кресте преобразовал нас. Благословим и Святого Духа, Который чрез Свою благодать для жизни вечной, просветив, утвердил нас: Единого и Одного Бога Всемогущего, Вечного, Неизмеримого, Неоценимого, Непостижимого, Неумирающего, Невидимого; к Нему Одному устремимся желанием; Им обрадованы будем, возлюбим Его Одного от всего сердца, всего помышления, изо всех сил, насладимся Его любовью в вечности, к Нему Одному будем прибегать в сем странствии и Ему Одному будем сообщать свои печали, Он в небесах во славе величия Своего вознаградит нас и без конца будет увеселять. Ему Самому слава, и честь, и сила, и власть во веки веков. Аминь".

Перед читателем фактически краткое исповедание веры, в котором три раза повторенное "benedicamus" вводит тему прославления Трех Лиц Св. Троицы. Если раньше мы сталкивались с тем, что прозаическая похвала в некоторых случаях принимает на себя функцию комментария-"объяснения", то здесь роли неожиданно меняются, и богословский комментарий

оканчивается развитой похвалой, тогда как тексты, призванные по определению "восхвалять", куда более сдержанны. Например, стихотворная похвала включает в себя побуждение к действию, называет сами действия и говорит о Христе как Сыне Божием:

...en decet ut pie cuncta
Auctorem dominum cognoscant laude beata:
Et celebrent Christum, quod vere Filius ipse
Summi sit Patris, et dextera vera tonantis:
Cujus cura bona est, tactus medicina salutis (col. 196)

("...се, подобает, чтобы все благочестиво / Творца Господа признали в блаженной хвале: / И торжественно воспели бы Христа, Который истинно Сам Сын / Вышнего есть Отца и Десница подлинная Владыки Громов; / Которого забота благá, прикосновение – лекарство спасения").

Завершение прозаической похвалы является близким к тексту пересказом приведенного выше поэтического отрывка.

В состав комментария-"объяснения" входит описание картины, которое содержит стихотворную строку (гекзаметр), не имеющую параллели ни в одном из рассмотренных выше текстов, но заключающую в себе самостоятельную мысль: "Sancta metro atque arte en decet ut sint carmina Christo hinc" (col. 198) – "Святые песни метром и искусством, вот, достойно, чтобы были здесь".

Случай полной соотнесенности текстов похвал и комментариев – "объяснения" и "описания" миниатюры – представляют собой тексты, составленные на тему 26: "De prophetatrum sententiis, quae ad passionem Christi et ad nostram redemptionem pertinent" (col. 251) – "О речениях пророков, которые относятся к Страданию Христову и нашему искуплению". Три из этих текстов начинаются одинаково – с введения, в котором формулируется тема повествования: "прославление Св. Креста в пророческих книгах Ветхого Завета". Тот факт, что содержание трех текстов одинаково, а различие заключается в языке и стиле, позволяет оценить литературное мастерство Храбана, уровень его богословской образованности, знание латинского языка. Предмет рассмотрения, пророчества, в трех текстах назван разными словами: в поэтическом тексте "famen" – "слово" с действиями "honorat, praedicat, exaltat, resonat" (col. 251) – "почитает, проповедует, превозносит, произносит"; в прозаической похвале три действия из четырех сохраняются, но "famen" заменяется многообразием: "oracula prophetarum bene honorant, facta praedicant, virtutes exaltant" (col. 290) – "пророчества пророков весьма почитают, дела проповедуют, подвиги превозносят"; наиболее сдержан комментарий-"объяснение": "In hanc quippe paginam libuit testimonia quaedam de prophetarum dictis congregare, quae de passione Christi prophetata sunt, et ad sanctae crucis gloriam pertingerent" (col. 253) – "На этой вот странице нам было угодно собрать некие свидетельства о словах пророков, которые были произнесены о Страдании Христовом и относятся к славе Св. Креста".

Далее в каждом из трех текстов рассматриваются пророчества, произнесенные о жизни, Страдании и Воскресении Христа, произнесенные до Его Рождества. Наиболее лаконичен поэтический текст. В нем пересказываются самые известные и значимые цитаты из пророческих книг Ветхого Завета. Так, о царе Давиде говорится:

David perfossas illi hic palmasque pedesque
Dixerat, atque cibo fel tradi et poculo acetum,
Deque tuo ligno regem asserit omnibus ipsum (col. 251)

("Давид о том, что Ему пронзили и руки и ноги, / Сказал, и что в пищу дали желчь и в питье уксус, / И с Твоего Древа объявил всем, что Он Царь").

В тексте прозаической похвалы сохраняется упоминание о том, что царь Давид "dixerat" – "сказал", а также добавляется его краткая характеристика, опущенная в стихотворении: "propheta et psalmista" (col. 253) – "пророк и псалмопевец". В прозаическом тексте цитаты из Свщ. Писания приводятся без пересказа, в стихотворении происходит обобщение сведений, которые содержатся в библейских стихах. В строках: "David perfossas illi hic palmasque pedesque/ Dixerat" узнается цитата из псалма 21: "Foderunt manus meas et pedes meos, dinumeraverunt omnia ossa mea" (Ps 21,17–18). Слова "fel" и "acetum" являются ключевыми в приведенных в прозаическом тексте цитатах из Псалтири (Пс 68, 22) и из текста Евангелий от Иоанна (Ин 19, 28–29) и от Матфея (Мф 27, 34). В комментарии-"объяснении" читателю сообщается: "David ergo propheta atque psalmista multa hujuscemodi habet testimonia" (col. 253) – "Итак, пророк и псалмопевец Давид имел многие такого рода свидетельства". Храбан приводит только цитаты из псалмов, указывая их номера, но не обращается к Новому Завету. Здесь он не ставит себе целью, как в прозаической похвале, напомнить читателю о том, как эти пророчества осуществились, соотнести два пласта Священной истории. Храбан составляет по возможности полный свод пророчеств о Христе, произнесенных царем Давидом. Стихи из псалмов приводятся не полностью, так как Псалтирь была одним из наиболее читаемых текстов Свщ. Писания.

Следующим пророком, имя которого называет Храбан, является Исайя. В комментарии-"объяснении" его имя не сопровождается никакими характеристиками или эмоциональными оценками. "Isaias quoque hinc ait" – "Исаия также здесь говорит" (col. 253), пишет Храбан и далее приводит (не полностью) шесть пророчеств, соединяя их в связный текст при помощи фраз: "Et item...", "Et paulo post...", "Et item ex persona Domini dicit...", "Et iterum..." – "И так же...", "И немного спустя...", "И также он от лица Господа говорит...", "И снова...". Из шести цитат, приведенных в комментарии, в прозаической похвале приводятся две: Ис 9, 6 и Ис 50, 6 (col. 290). Обе цитаты даются не полностью, но вторая из них приводится в более полном объеме и разделена на две части.

Обе эти цитаты в пересказе можно узнать в стихотворной похвале по ключевым словам. Однако описание содержит отсылку к цитатам из ком-

Далее в каждом из трех текстов рассматриваются пророчества, произнесенные о жизни, Страдании и Воскресении Христа, произнесенные до Его Рождества. Наиболее лаконичен поэтический текст. В нем пересказываются самые известные и значимые цитаты из пророческих книг Ветхого Завета. Так, о царе Давиде говорится:

David perfossas illi hic palmasque pedesque
Dixerat, atque cibo fel tradi et poculo acetum,
Deque tuo ligno regem asserit omnibus ipsum (col. 251)

("Давид о том, что Ему пронзили и руки и ноги, / Сказал, и что в пищу дали желчь и в питье уксус, / И с Твоего Древа объявил всем, что Он Царь").

В тексте прозаической похвалы сохраняется упоминание о том, что царь Давид "dixerat" – "сказал", а также добавляется его краткая характеристика, опущенная в стихотворении: "propheta et psalmista" (col. 253) – "пророк и псалмопевец". В прозаическом тексте цитаты из Свящ. Писания приводятся без пересказа, в стихотворении происходит обобщение сведений, которые содержатся в библейских стихах. В строках: "David perfossas illi hic palmasque pedesque/ Dixerat" узнается цитата из псалма 21: "Foderunt manus meas et pedes meos, dinumeraverunt omnia ossa mea" (Ps 21,17–18). Слова "fel" и "acetum" являются ключевыми в приведенных в прозаическом тексте цитатах из Псалтири (Пс 68, 22) и из текста Евангелий от Иоанна (Ин 19, 28–29) и от Матфея (Мф 27, 34). В комментарии-"объяснении" читателю сообщается: "David ergo propheta atque psalmista multa hujuscemodi habet testimonia" (col. 253) – "Итак, пророк и псалмопевец Давид имел многие такого рода свидетельства". Храбан приводит только цитаты из псалмов, указывая их номера, но не обращается к Новому Завету. Здесь он не ставит себе целью, как в прозаической похвале, напомнить читателю о том, как эти пророчества осуществились, соотнести два пласта Священной истории. Храбан составляет по возможности полный свод пророчеств о Христе, произнесенных царем Давидом. Стихи из псалмов приводятся не полностью, так как Псалтирь была одним из наиболее читаемых текстов Свящ. Писания.

Следующим пророком, имя которого называет Храбан, является Исайя. В комментарии-"объяснении" его имя не сопровождается никакими характеристиками или эмоциональными оценками. "Isaias quoque hinc ait" – "Исаия также здесь говорит" (col. 253), пишет Храбан и далее приводит (не полностью) шесть пророчеств, соединяя их в связный текст при помощи фраз: "Et item...", "Et paulo post...", "Et item ex persona Domini dicit...", "Et iterum..." – "И так же...", "И немного спустя...", "И также он от лица Господа говорит...", "И снова...". Из шести цитат, приведенных в комментарии, в прозаической похвале приводятся две: Ис 9, 6 и Ис 50, 6 (col. 290). Обе цитаты даются не полностью, но вторая из них приводится в более полном объеме и разделена на две части.

Обе эти цитаты в пересказе можно узнать в стихотворной похвале по ключевым словам. Однако описание содержит отсылку к цитатам из ком-

ментария, которые не вошли в прозаическую похвалу: "manuum extensum, ore beato" (col. 251) – "руки распростертые, уста праведные", что заставляет читателя вспомнить стихи: "Dominus posuit in eo iniquitatem omnium nostrum; oblatus est, quia ipse voluit, et non aperuit os suum, sicut ovis ad occisionem ducetur, et quasi agnus coram tondente se obmutescet, et non aperiet os suum" (Ис 53, 7) и "Expandi manus meas tota die ad populum incredulum, qui graditur in via non bona post cogitationes suas" (Ис 65, 2).

Имя пророка Иезекииля упоминается в связи с одним из явленных ему видений. Все три текста с разной степенью подробности останавливаются на том, что пророк видел букву "тау", символизировавшую Св. Крест, которая должна ставиться "на челах людей" (Иез 9, 4), сокрушавшихся о греховности мира. Наиболее сдержан комментарий. Отрывок текста, посвященный пророчествам Иезекииля, начинается так: "Ezechiel ergo signaculum crucis in figura T litterae expressit dicens" (col. 253) – «Итак, Иезекииль выразил знамение Креста в виде буквы "Т", говоря...», после чего сразу следует цитата, доведенная до того места включительно, где речь идет об образе Св. Креста. В прозаической похвале тот отрезок библейского стиха, где речь идет о букве "тау", также подробно пересказывается: "Ezechiel vero T, tau litteram, tuam effigiem similantem, super frontes virorum gementium et dolentium esse positam asseverat, ob liberationem cladis vastatoris" (col. 291) – «Поистине Иезекииль, утверждает, что "Т", буква "тау", напоминающая Твой образ, находилась на челе мужей плачущих и скорбящих для освобождения от бедствий, причиняемых разрушителем».

Этот же факт с равной степенью подробности, но средствами поэтического языка, отражен и в стихотворении-"фигуре":

> Hiezechiel cernit visu Tau grammate signum
> Eruere plebem, atque crucis ducentis ad instar (col. 251)

(«Иезекииль зрит, что знак, видом [схожий] с буквой "тау", / Избавляет народ и ведет наподобие Креста...»).

Далее в стихотворной похвале идут две строки, значение которых дополнительно раскрывается в прозаическом тексте:

> Sic tu, sancta salus, virtus es visa prophetis:
> Es placita superis, crux, huic es navita mundo (col. 251)

("Так Ты, святое спасение, сила еси явленная пророкам, / Ты любезен вышним, Крест, ты еси Кормчий этому миру").

Прозаическая похвала подчеркивает утверждение: "virtus es visa prophetis" – противопоставлением: "non infirmitas vel ignobilitas esse sanctis prophetis ostensa es, sed virtus firma, laus praecipua" (col. 291) – "Ты явлен святым пророкам, что ты еси не немощь или незначительность, но сила твердая, хвала замечательная". При этом в поэтической похвале Св. Крест называется "sancta salus" и "crux" (col. 251), в прозаической версии – только "sancta crux" (col. 291). Храбан находит необходимым раскрыть смысл второй ча-

сти стихотворной строки: "huic es navita mundo" (col. 251). В прозаической похвале ей соответствует "navis seu portus fidelissimus in sublevando totius orbis naufragium" (col. 291) – "корабль или гавань вернейшая для облегчения в кораблекрушении всего мира". Строка "Es placita superis, crux, huic es navita mundo" входит в описание миниатюры, к которой относится комментарий, и располагается на изображении Св. Креста.

Из упоминающихся далее пророков два имеют краткие характеристики, не попадающие в похвалы, возможно, потому, что это было бы отклонением от темы. Пророк Даниил характеризуется как "chronographus certissimus" (col. 254) – "надежнейший летописец", а пророк Аввакум как "lustrator fortis et rigidus" (col. 255) – "странник отважный и закаленный в путешествиях".

Храбан приводит в комментарии-"объяснении" и пророчества так называемых малых пророков, к которым относится и упомянутый выше Аввакум. В комментарии приводятся по две цитаты пророков Михея, Наума и Аввакума. В прозаической похвале текст, относящийся к речениям Михея (Мих 4, 1) и Наума (Наум 1, 2), цитируется почти так же, как он уже переработан в комментарии, с небольшими изменениями и перестановкой слов. Текст из книги пророка Аввакума (Авв 3, 4) пересказан частично: "Micheas Christum montem Domini appellans, conventum populorum ad ipsum praedixit. Naum ultorem esse futurum impiis, et consolatorem piis, Dominum promisit. Habacuc quoque plano sermone cornua tua, o sancta crux, in manibus Christi splendescere testatur..." (col. 291) – "Михей, называя Христа горой господней, предсказал прихождение к Нему народов. Наум обещал, что Господь будет мстителем для нечестивых и утешителем благочестивых. Аввакум также простой речью свидетельствует, что концы твои, о Святой Крест, в руках Христовых возблистают..."

В поэтической похвале цитаты из Михея и Наума были сокращены до ключевых слов, от цитаты из Аввакума осталось немного больше:

Micha Dei montem: Naum nuntiat ultio quod sit
Cornua sanctae crucis Abbacuc praedicat ore (col. 252)

("Михей горой Господней, Наум объявляет грядущим мщением, / Концы Святого Креста Аввакум проповедует устами...").

Последний тип текста, который можно выделить среди прозаических текстов, формально является составной частью комментария-"объяснения". В связи с особенностями его содержания он может быть назван комментарием-"описанием". Если комментарий-"объяснение" относится к стихотворной похвале, к тексту, который служит фоном для миниатюры, и к соотносимому со стихотворной похвалой тексту похвалы прозаической, то комментарий-"описание" – к самому изображению, к расположению его частей, из которых складывается крест.

Необходимо отметить тесную связь образа и слова в трактате Храбана. Каждая группа текстов, написанная на одну из 28 тем (к ним прибавляются стихотворение и соответствующий ему прозаический текст на тему "Об изоб-

ражении Кесаря"), сопровождается миниатюрой, поверх которой сплошным ковром написано стихотворение-похвала. Каждая строка стихотворной похвалы занимает пространство от одного края миниатюры до другого. Часть похвалы, приходящаяся на символические изображения, отличающиеся по цвету от фона, пишется буквами иного цвета и представляет собой фигурные стихи. Форма фигурных стихов определяется контурами изображений.

Комментарий-"описание" включает текст фигурных стихов и состоит, таким образом, из стиха и прозы, связывая между собой миниатюру и комментарий.

В зависимости от того, каковы контуры изображений на миниатюре, содержание фигурного стихотворения может повторять текст похвалы, пересказывать его, выражать некую идею, близкую к похвале по содержанию, или являться по отношению к ней самостоятельной мыслью. Так, из четырех стихотворных строк, написанных на изображении Св. Креста на восьмой миниатюре (рис. 1), одна является строкой стихотворной похвалы, повторяясь без изменений или сокращений:

Grex et apostolicus decoratur luce corusca (col. 182)

("Паства апостольская украшается зарницами света").

Горизонтальная перекладина креста пересекает все пространство миниатюры, и на ней полностью умещается одна стихотворная строка. Остальные строки не совпадают по направлению с текстом основного стихотворения. Строка "In cruce nunc menses, venti, duodenaque signa" (col. 182) – "На Кресте ныне месяцы, ветры и двенадцать знаков [Зодиака]" образована из букв всех строк стихотворной похвалы (по букве со строки) и располагается по вертикальной перекладине креста. Строка "Sancta valet celebri ast crux dare calle bonum hoc" – "Может Святой Крест известной тропинке дать это благо" разделена на две части на месте цезуры. Обе части представляют собой два прямых угла, симметричных относительно друг друга и вертикальной перекладины креста, причем линии, составляющие эти углы, симметричны относительно его горизонтальной перекладины. Линии левого прямого угла пересекаются в точке, находящейся на горизонтальной перекладине (буква "T"); линии правого прямого угла сходятся в точке, где находится буква "L", также на горизонтальной перекладине креста. В свою очередь, верхний и нижний прямые углы симметричны относительно горизонтальной перекладины креста, а линии, составляющие их, симметричны относительно вертикальной перекладины. Верхний и нижний прямые углы содержат строку, также разделенную на две части: "Sunt quoque consocia hic stips, plaga, et orbis opus" (col. 182) – "Есть также соединенные здесь древо, страна света, мир и деянье".

Комментарий-"описание" содержит точное указание для читателя о том, как отыскивать буквы, составляющие фигурное стихотворение, и в каком порядке их читать: "Sunt autem in ipsa cruce duo versus hexametri, quorum prior

in longitudine a summo deorsum vadens, hic est ⟨…⟩ Qui autem in latitudine transit, iste est ⟨…⟩ Sunt quidem et alii duo versus pentametri in lineis adjacentibus cornibus crucis, quorum unus per anfractum longitudini crucis supra infraque copulatur ita ⟨…⟩ Alter vero dexterae ac levae parti in latitudine sociabitur, ita ⟨…⟩ (col. 182) – "Есть же на самом Кресте два стиха гекзаметрических, из которых первый, идя по длине сверху вниз, таков ⟨…⟩ А тот, который идет по ширине, таков ⟨…⟩ А есть и другие два стиха пентаметрических в строках, прилегающих ко Кресту, из которых один под углом к длине Креста присоединяется сверху и снизу ⟨…⟩ Второй же правые и левые части под углом к ширине соединяет, так ⟨…⟩"

Фигурное стихотворение, относящееся к десятой миниатюре (рис. 2), не повторяет текста стихотворной похвалы, ибо оно составлено из отдельных букв, а не из слов или частей слов. Две строки записаны в виде пяти шестиугольников. Шестиугольник, играющий роль средокрестья, содержит слово "superast[i]" – "победил", общее для обеих строк. Буква "i" не попадает в этот шестиугольник и начинает собой следующие по порядку шестиугольники, расположенные по горизонтали и вертикали. Каждый из шестиугольников содержит 14 букв, взятых по горизонтали не подряд, а через одну; четыре строки в шестиугольнике также идут сверху вниз с интервалом через одну строку. Вертикальная перекладина этого изящного ажурного креста содержит строку: "Crux pia constructa hic superasti vincula mortis" – "Крест милосердный, возведенный здесь, ты победил узы смерти", горизонтальная – "Magna bona et sancta hic superasti crimina saecli" (col. 190) – "Великий, благой и святой, здесь ты победил преступления века [сего]". Обе стихотворные строки включены Храбаном в комментарий-"описание".

Строки фигурного стихотворения, написанные на 15-й миниатюре (рис. 3), не повторяют текст стихотворной похвалы полностью, но используют его слова и словосочетания. Фигурное стихотворение помещается на символические изображения четырех евангелистов. В центре креста, образованного воображаемыми линиями, на концах которых находятся символы евангелистов, помещено символическое изображение Агнца Божия. С этим изображением также совпадают части строк основного стихотворения-похвалы, но они не относятся к фигурному стихотворению, а представляют собой отдельную надпись. Храбан пишет: "Agnus quippe, qui in medio stat, habet in capite et in cornibus scriptum: Septem Spiritus Dei. Quod idem significat septem cornua, et septem oculi. In corpore vero reliquo tenet et sententiam Baptistae Joannis de se: Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi. In cruce nempe, quam gestat in capite, ostendit scriptum Graecum nomen: YOS, quod interpretatur filius, significans quod haec imago non agnum quemlibet communem, sed Dei Filium demonstrat" (col. 210) – «Агнец же, Который стоит в середине, имеет на главе и на рогах надпись: "семь духов Божиих" (Откр 3, 1). Это означает семь рогов и семь очей. А на оставшемся теле имеет из высказывания Иоанна Крестителя о Себе: "вот Агнец Божий, Который берет *на Себя* грех мира" (Ин 1, 29). А на кресте, который несет на главе, являет написанное по-гречески имя

YOS, что толкуется как "сын", означающее, что этот образ являет не какого-нибудь обычного агнца, но Сына Божия». Чтобы прочесть фигурное стихотворение, относящееся к 15-й миниатюре, нужно, мысленно стоя у подножия креста, постепенно поднимать взгляд вверх. Символ евангелиста Матфея, евангелием которого открывается Новый Завет, содержит начальную строку фигурного стихотворения: "Matthaeus hunc hominem signavit in ordine stirpis" (col. 210) – "Матфей сего человека обозначает в последовательности Древа". На поперечной перекладине креста помещены символы двух евангелистов – Марка и Луки. На их изображениях находятся две части одной стихотворной строки, разделенные на месте цезуры. При помощи этих символов передаются связанные между собой понятия – "Царство" и "Священство Христа": "Marcus regem signat. / Dat Lucas pontificem" (col. 210) – "Марк Царя означает. Лука показывает Первосвященника". Наконец, достигнув взглядом вершины креста, читатель видит символ наиболее "небесного" из всех евангелистов – Иоанна – и читает строку: "Altivolans aquila et verbum hausit in arce Johannes" (col. 210) – "Высоко летящий орел, и слово почерпнул на небе Иоанн".

Хотя все строки фигурного стихотворения, помещенные поверх символов евангелистов, повторяются в комментарии-"описании", Храбан не находит нужным привести там же текст, написанный на "quatuor chartas" – "четыре листа", которые нарисованы под символами и содержат "principales eorum sententiae" (col. 210) – "основные их речения". Эти высказывания, вероятно, должны были быть столь хорошо известны читателю, что приводить их было излишне (например, начало Евангелия от Иоанна: "В начале было Слово..." (Ин 1, 1) или цитата из Евангелия от Марка "глас вопиющего" – Мк 1, 3).

Интересное сочетание повторения строки основного текста и составления нового текста при помощи использования слов и словосочетаний, входящих в состав основного, представляет фигурное стихотворение к 28-й миниатюре (рис. 4), на которой изображен автор трактата Храбан Мавр в молитвенной позе у креста. На обеих перекладинах креста помещен палиндром:

Oro te ramus aram ara sumar et oro (col. 264)

("Молюсь тебе, Древо, алтарю, алтарем ободряюсь и молюсь").

У подножия креста изображен коленопреклоненный Храбан. Поверх его изображения написано следующее:

Rabanum memet clemens rogo, Christe, tuere,
O pie judicio (col. 264)

("На Храбана, на меня вот, милостивый, молю, Христе, воззри, / О Милосердный Судия").

Как говорилось выше, трактат "Похвала Св. Кресту" отличается многообразием стихотворных размеров, использованных Храбаном. Основным размером является гекзаметр, которым написаны все тексты стихотворных

похвал. Кроме гекзаметра в трактате упоминаются "versus elegiacus" (комментарий 4 – col. 166) – "элегический стих", сочетание двух размеров: "versus hexametrus" – "гекзаметр" и "versus pentametrus" – "пентаметр" (комментарий 8 – col. 182), "metrus sapphicus" (комментарий 9 – col. 186) – "сапфический стих", "Asclepiadeus metrus" (комментарий 28 – col. 264) – "асклепиадов стих". **Наибольшее разнообразие** размеров обнаруживается в комментарии **к стихотворной похвале** "Об изображении Кесаря" (col. 145–146): "dactylicus **tetrametrus**" – "**дактили**ческий тетраметр", "adonicus metrus" – "адонический стих" и "metrus Asclepiadius" – "асклепиадов стих". Однако Храбан обращает гораздо большее внимание не на размеры, которыми написаны фигурные стихотворения, а на количество букв в этих стихотворениях, так как для него число, получающееся путем сложения количества всех букв, имеет символический смысл. Так, например, в 18-м комментарии рассказывается о символическом значении числа "сорок" и его связи с Крестом. В комментарии-"описании" Храбан подчеркивает эту связь указанием на количество букв в фигурном стихе: "Est autem quadragenarius ipse in quatuor triangulis hic comprehensus, secundum geometricae figurae potestatem, continens versum quadraginta litterarum in hunc modum:

Crux sacra, tu aeterni es regis victoria Christi (col. 222)"

("А сороковое это число само здесь в четырех треугольниках изложено, согласно силе геометрической фигуры, и содержит стих из сорока букв таким образом: Крест святой, ты еси победа Превечного Царя Христа").

Можно предположить, что композиция трактата также несет в себе скрытый смысл. Сакральному значению числа "четыре" посвящена седьмая группа текстов на тему "De quatuor elementis, de quatuor vicissitudinibus temporum, de quatuor plagis mundi, et de quatuor quadrantibus naturalis diei, quomodo omnia in cruce ordinentur, et in ipsa sanctificentur" (col. 175) – "О четырех стихиях, о четырех сменах времен, о четырех странах света и о четырех четвертях естественного дня, как все они располагаются на Кресте и Им освящаются". О четырех стихиях, составляющих Вселенную, говорится следующее: "⟨...⟩ omnis mundi machina temporalis est, et quadam permistione elementorum atque successu temporum variabilis sive mutabilis ⟨...⟩ Nunc ignis aerem siccat, aqua humidiorem facit, nunc terra aquarum alluvionibus afficitur, nunc solis ardore siccatur. Aqua quippe natura mobilis est, et quemdam circulum cursu conficit. ⟨...⟩ Ignis quoque similiter naturalem motum habet unde ad altiora se semper erigit accensus, et locum sibi super aera quaerit. Discurrunt fulgura, et crebris micat ignibus aether" (col. 178) – "⟨...⟩ устроение всего мира временного по причине некого смешения стихий или хода времен непостоянно и изменчиво ⟨...⟩ Ныне огонь сушит воздух, вода же делает его более влажным, ныне земля создается наносами, ныне жаром солнца иссушается. А вода есть подвижная природа и некое круговращение, двигаясь, совершает. ⟨...⟩ Подобным образом также и огонь имеет естественное движение, потому ввысь всегда поднимается, восходя, и ищет себе место над воздухом. Разбегаются в разные стороны молнии, и воздух блестит от частых зарниц".

Как уже говорилось выше, каждая из 28 тем трактата раскрывается в четырех текстах, которые можно уподобить стихиям, образующим Вселенную. Как, согласно Храбану, "огонь имеет естественное движение, потому ввысь всегда поднимается, восходя, и ищет себе место над воздухом", так и богословский комментарий-"объяснение", несущий в себе "небесный огонь" – цитаты из Свщ. Писания, христианских поэтов, Отцов Церкви, – близок с точки зрения словаря и содержания к тексту прозаической похвалы. С другой стороны, так же как вода делает воздух более влажным, и стихотворная похвала оказывает большое влияние с точки зрения лексики на похвалу прозаическую. Вода подвижна и изменчива; так и поэзия может, при изменении словаря и разрушении стихотворного размера, стать прозой. Наконец, комментарий-"описание", как земля, наводняется влагой стихотворных строк, но иногда бывает и сухим (в комментариях-"объяснениях" к третьей и 16-й миниатюрам стихи отсутствуют). Если тексты каждой группы мысленно расположить по кресту, то у его основания окажется комментарий-"описание", связанный со зримыми, материальными образами, а на вершине креста, приближаясь к "небесному огню", находится комментарий-"объяснение", имеющий дело с богодухновенным текстом Свщ. Писания и толкующими его святоотеческими сочинениями. На концах поперечной перекладины помещаются стихотворная и прозаическая похвалы, взаимодействующие и проникающие друг в друга, как вода и воздух[19]. Трактат может восприниматься как символ Вселенной, постоянной в своей изменчивости и неизменно славящей своего Творца.

Говоря об отношениях стиха и прозы в трактате "Похвала Святому Кресту", следует отметить, что Храбан вслед за другими авторами раннего средневековья (имена двоих – Проспера Аквитанского и Седулия – он даже упоминает) обращается к такой литературной форме, которая свидетельствует о мастерстве писателя, его владении латинским языком, знании метрического искусства и законов риторики. Как говорилось выше, парафраз, или "geminus stilus" ("двойное перо"), требует "параллельного" содержания, а именно: чтобы один и тот же предмет был описан стихами и прозой, причем в прозаическом тексте в отличие от стихотворного отсутствует жесткая метрическая схема и лексика более нейтральна. Трактат Храбана выделяется из ряда остальных произведений этого жанра тем, что в нем содержание временами излагается последовательно, т.е. стихотворная часть не повторяет того, что излагается в прозаической, а является дальнейшим развитием идеи автора, что сближает "Похвалу Св. Кресту" с жанром прозиметра, отличающимся последовательным изложением содержания.

Примечания

[1] Текст трактата Храбана Мавра приводится по изданию: Patrologiae Latinae Cursus Completus. P., 1851. Vol. 107. Col. 133–294. Исследуемый текст см. в работах: *Rabanus Maurus.* In honorem Sanctae Crucis / Ed. by M. Perrin // Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis 100. Turnhout: Brepols, 1997; *Perrin M.* La Composition de l'*In Honorem Sanctae Crucis* de Raban Maur:

Possibilités et Limites de l'explication de la structure de l'oeuvre // Revue des études latin 73 (1995). P. 199–212; *Polara G*. Le parole nella pagina: grafica e continuti nei carmi figurati latini // Retorica ed esegesi biblica. Il relievo dei contenuti attraverso le forme. Atti del II seminario di antichitá cristiane. Bari, 27–28 Novembre 1991 / Eds. M. Marin, M. Girardi. Quaderni di Vetera "Christianorum" 24. Bari: Edipuglia, 1996. P. 201–245; *Gneuss H*. Dunstan und Hrabanus Maurus: zur Hs. Bodleian Auctarium F 4 32 // Anglia 96. [1978]. P. 136–148; *Perrin M*. A propos des "cruces" du "De laudibus sancti crucis" de Raban Maur // Tertullien aux mozarabes. Antiquité tardive et Christianisme ancien: 2 vols. P., 1992. Vol. 2. P. 217–228; *Idem*. De la poésie à la spiritualité en passant par l'artithmologie // Koinonia 16. [1992]. P. 147–160; *Spilling H*. Opus Magnentii Hrabani Mauri In Honorem Sanctae crucis conditum. Hrabans Beziehung zu seinem Werk. Frankfurt: J. Knecht, 1992; *Dépreux Ph*. Poètes et historiens en temps de l'empéreur Louis le Pieux // Le Moyen Age 99. [1993]. P. 311–332; *Donald A*. Ballough. Carolingian Renewal. Sources and Heritage. Manchester: Manchester Univ. Press, 1991.

[2] *Карташев А.В*. Вселенские соборы. М., 1994. С. 501.

[3] Адриан I – папа Римский с 772 по 795 г. Возглавлял Седьмой Вселенский Собор в Никее в 787 г. (его представляли легаты), выступал в защиту иконопочитания. Когда Карл Великий созвал в 794 г. церковный собор во Франкфурте, чтобы осудить решения Седьмого Вселенского Собора, папа Адриан мягко напомнил ему, что управление Церковью было оставлено все-таки св. ап. Петру, а не земным государям, и объяснил истинный смысл решений, принятых в Никее.

[4] *Карташев А.В*. Указ. соч. С. 231.

[5] Послание к Храбану Мавру (Epistolae Karolinae Aevi / Ed. E. Duemmler. Berolini, 1895. Vol. 2. P. 223).

[6] *Шишков А.М*. Средневековая интеллектуальная культура. М., 2003. С. 21.

[7] Там же.

[8] Г. Виланд отмечает, что характеристика, данная Храбаном жанру "geminus stilus", отличает этот жанр от так называемого прозиметра, или "chantefable", в котором стихи и проза чередуются в пределах одного произведения (*Wieland G*. Geminus stilus: studies in Anglo-Latin hagiography // Insular Latin studies / Ed. M. Herren. Papers in medieval studies 1. Toronto, 1981).

[9] Ibid. P. 119.

[10] Ibid. P. 113.

[11] Ibid. P. 122.

[12] Epistolae Karolinae Aevi. P. 224.

[13] См.: *Norberg D*. An introduction to the study of medieval Latin versification. Wash., D.C., 2004. P. 53; *Ernst U*. Carmen Figuratum: Geschichte des Figurengedichts von den Antiken Ursprungen bis zum Ausgang des Mittelalters. Köln, 1991. P. 95–142, 168–221.

[14] *Гораций*. Ars poetica. 133–134. Перевод дается по изд.: Наука поэзии, или Послание к Пизонам Квинта Горация Флакка / Пер. М. Дмитриева. М., 1853. С. 47. Полностью совет Горация звучит следующим образом:

Если не будешь идти по следам подражателем робким,
Слово за словом, то избежишь тесноты, из которой
Стыд, да и правила, выдти назад запрещают!

[15] См., например: PL, v. 98, col. 1353; v. 100, col. 275; v. 101, col. 783, 784 и т.д.

[16] См., например: PL, v. 122, col. 1196; v. 129, col. 896 и т.д.

[17] Текст изменен Храбаном; в Вульгате: "sedisti super thronum, qui iudicas iustitiam".

[18] См.: *Дуров В.С*. История римской литературы. СПб., 2000. С. 546.

[19] Такое толкование возможно потому, что проза и поэзия уподоблялись воздуху и воде и до Храбана. Так, англо-латинский поэт Альдхельм, сочинения которого были благодаря англосаксам-миссионерам хорошо известны в королевстве франков, сравнивал поэзию с водой, а прозу с воздухом в сочинении "О девственности". По мысли Альдхельма, как каждой из этих стихий свойственны свои жители, так поэзия и проза написаны разным стилем (*Wieland G*. Op. cit. P. 115). Храбан мог познакомиться с произведениями Альдхельма, учась у Алкуина или обнаружив их в библиотеке Фульды, которая была основана одним из самых прославленных миссионеров – англосаксом Винфридом-Бонифацием.



Е.А. Гуревич

СТИХИ, УСЛЫШАННЫЕ ВО СНЕ: ОБ ОДНОМ ТИПЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ВСТАВОК В ДРЕВНЕИСЛАНДСКОЙ ПРОЗЕ

Если понимать под "прозиметром" не собственно и исключительно смешанную нарративную форму, в рамках которой повествование свободно "перетекает" из прозы в стихи и обратно[1] (что в сущности и соответствует смыслу этого латинского термина), но, как это принято в современном литературоведении, любую форму, в которой стихи и проза, объединяясь в рамках одного произведения, образуют "эстетическое целое"[2], то исландские саги, и в первую очередь их главная и наиболее прославленная разновидность – "саги об исландцах", несомненно, должны быть отнесены к прозиметрам. Причем к прозиметрам, отличительная особенность которых – контраст между двумя нарративными составляющими этой двуликой формы, их подчеркнутая полярность. Аскетичная, не прибегающая решительно ни к каким риторическим фигурам и украшениям, даже к простейшим эпитетам, и оттого кажущаяся обыденной и безыскусной, "абсолютная" проза саги находит постоянного "партнера"[3] в изощренных и максимально далеких от естественной речи скальдических стихах, выстраивающих крайне вычурный, сложный и требующий распутывания орнамент на каждом уровне своей формальной организации. На лексическом – вследствие использования многочленных кеннингов, на синтаксическом – разрыва смысловых связей и переплетения предложений, на метрическом – детально регламентированного рисунка внутренних рифм и аллитерации. В каких бы целях ни сложилась эта своеобразная повествовательная форма и кто бы ни были ее создатели (есть основания полагать, что нередко авторами саг являлись не кто иные, как стихотворцы), именно ей мы прежде всего обязаны сохранению значительной части поэтического наследия скальдов IX–XI вв. Рождение и расцвет этой поэзии приходятся на дописьменное время, и скальдические стихи, веками передававшиеся в устной традиции, подвергались записи лишь постольку, поскольку они в более позднюю эпоху оказывались востребованы сагами.

Стихи в сагах – это, как правило, либо строфы из хвалебных поэм скальдов, которые они, находясь на службе у скандинавских правителей, склады-

вали в честь своих государей, либо так называемые висы на случай, сочинявшиеся ad hoc и произносившиеся тем или иным персонажем саги непосредственно по ходу ее действия. Первые используются по преимуществу в "королевских сагах", где они цитируются рассказчиком как свидетельства прямых очевидцев описываемых событий для подтверждения правдивости сообщаемых им сведений, вторые характерны в первую очередь для "саг об исландцах", где они функционируют как элементы драматических частей повествования, выполняя роль поэтических реплик в диалогах героев саги и в качестве таковых служат ядром соответствующих сцен[4].

При том что функциональные различия между двумя типами стихотворных вставок в сагах едва ли находят сколько-нибудь заметное отражение в их поэтике или метрической форме[5], отношение к ним историков литературы далеко не одинаково. Вкрапленные в "саги о конунгах" разрозненные строфы из скальдических панегириков в основном признаются аутентичными свидетельствами, оставленными первыми "историографами" адресатов этих поэм, тогда как использующимся в "сагах об исландцах" висам на случай обычно отказывают в подлинности, считая их позднейшими сочинениями авторов саг. Между тем крайняя условность, формализованность ("гипертрофия формы", по выражению М.И. Стеблин-Каменского) и традиционный характер поэзии скальдов, парадоксальным образом соединившей подчеркнуто личное начало с регламентирующим творчество жестким каноном, предполагающим ориентацию на отобранные временем образцы (свойства, на протяжении полутысячелетия обеспечивавшие необычайную устойчивость и почти полную неизменность этой поэтической системы), не способствовали проявлению не только индивидуальной творческой манеры того или иного скальда, но и особенностей, накладываемых конкретной эпохой, в которую создавались их поэмы[6].

Поэтому в немалой степени столь различная трактовка стихов в "королевских" и "семейных" сагах исходит не из объективных и надежных данных, поставляемых самими этими произведениями, которые позволяли бы атрибутировать или по крайней мере датировать встречающиеся в них строфы, но обусловлена причинами, внешними для их текстов. Так, приходится констатировать, что доверие исследователей к хвалебной поэзии в "королевских сагах" опирается прежде всего на авторитет исландского автора первой половины XIII в., скальда и знатока поэтической традиции Снорри Стурлусона. В Прологе к "Кругу Земному" – собранию саг о норвежских королях – Снорри, рассуждая о бывших в его распоряжении источниках, в первую очередь упоминает скальдов: "У конунга Харальда [Прекрасноволосого] ⟨...⟩ были скальды, и люди еще помнят их песни, а также песни о всех конунгах, которые потом правили Норвегией. То, что говорится в этих песнях, исполнявшихся перед самими правителями или их сыновьями, мы признаем за вполне достоверные свидетельства. Мы признаем за правду все, что говорится в этих песнях об их походах или битвах. Ибо, хотя у скальдов в обычае всего больше хвалить того правителя, перед лицом которого они на-

ходятся, ни один скальд не решился бы приписать ему такие деяния, о которых все, кто слушает, да и сам правитель знают, что это явная ложь и небылицы. Это было бы насмешкой, а не хвалой" (*КЗ, 9–10*).

В последних строках Пролога Снорри вновь возвращается к песням скальдов, на этот раз аргументируя их надежность в качестве исторических свидетельств уже не условиями сочинения и исполнения хвалебной поэзии, по его мнению гарантирующими ее правдивость, но ее формальными свойствами, обеспечивающими сохранность скальдических стихов в традиции: "А песни скальдов, как мне кажется, всего меньше искажены, если они правильно сложены и разумно истолкованы" (*КЗ, 10*). Как видим, Снорри говорит здесь не о своем доверии к скальдическим стихам вообще, но именно и только к придворной ("дружинной") поэзии, непременно проходившей "апробацию" в ходе ритуала прилюдного торжественного исполнения ее в присутствии государя и его многочисленных соратников, способных оценить как содержание, так и художественные достоинства услышанной ими песни.

О сочинявшихся на случай "отдельных висах" в Прологе не упоминается (что, впрочем, не мешает автору книги время от времени прибегать к ним по ходу повествования): за редкими исключениями, они не поставляли материала для королевских жизнеописаний. Кроме того, совершенно очевидно, что, если залогом добротности поэтических свидетельств о прошлом, как это недвусмысленно декларируется создателем "Круга Земного", служит их одобрение аудиторией, не хуже самого скальда осведомленной о воспеваемых им событиях, подавляющая часть использующихся в "сагах об исландцах" стихов не удовлетворяет этому критерию, поскольку они произносились в ситуациях, не предполагавших или попросту исключавших возможность какой бы то ни было "экспертизы".

В самом деле, как, например, удостовериться в "правдивости", да и вообще в подлинности предсмертной висы исландского поэта X в. Торлейва Ярлова Скальда, которую он произнес, уже будучи пронзенным посланцем своего заклятого врага, норвежского ярла Хакона Могучего, – оживленным колдовством этого правителя-язычника деревянным "роботом" (*ИС, II, 455*), если столь неслыханный сам по себе инцидент к тому же произошел в отсутствие свидетелей? Нетрудно догадаться, почему эта строфа приводится в истории Торлейва: сложив стихи в момент собственной гибели, скальд совершил геройский поступок, продемонстрировал силу духа и презрение к смерти, однако аутентичность приписываемой ему висы по понятным причинам вызывает сомнения. Но в то же самое время не подвергается сомнению аутентичность принадлежащих Торлейву строф из хвалебных поэм, сочиненных им в честь датского короля Свейна Вилобородого или все того же ярла Хакона (последняя процитирована в "Круге Земном"). Точно так же по причинам разного свойства внушают недоверие и многие "отдельные висы" других скальдов, в том числе таких прославленных поэтов – героев "саг о скальдах", как, например, Гуннлауг Змеиный Язык. Явственно прослеживается тенденция: стоит скальду выйти за пределы жанра княжеской хвалеб-

ной песни, и его стихи становятся объектом скептической переоценки ученых критиков традиции.

Естественно, что при подобном отношении к "отдельным висам" еще меньше доверия должны заслуживать строфы, вкладываемые в уста всех прочих персонажей саг. Да и как вообще следует расценивать то обстоятельство, что в отличие от королевских панегириков, создателями которых были признанные скальды, рассыпанные в "сагах об исландцах" висы на случай, как нам пытаются внушить авторы этих историй, могли импровизироваться отнюдь не только "профессиональными" поэтами, но и всеми без исключения членами исландского общества независимо от их пола, возраста и социального статуса? Возможно ли, чтобы столь сложная не только для сочинения, но и для восприятия поэтическая форма оказалась достоянием необученных "самодеятельных поэтов"? Ответ на этот вопрос не столь очевиден, как может показаться на первый взгляд. Дело в том, что признанные скальды, даже те из них, в которых мы по привычке видим придворных поэтов, не имели ни соответствующей должности, ни статуса, напрямую обусловленного их владением поэтическим ремеслом. Наравне с другими воинами из окружения конунга они прежде всего были дружинниками и соратниками своих патронов и в качестве мастеров-стихотворцев никогда не противопоставлялись "дилетантам", неожиданно для всех обнаруживающим свое поэтическое умение. Поскольку же решительно ничего не известно об обучении будущих поэтов, вдруг заявить о себе как о скальде мог едва ли не любой исландец[7]. Что же до скальдической формы, как таковой, то независимо от ее возможного первоначального предназначения она отнюдь не была закреплена исключительно за высокими жанрами (хвалебная и поминальная песни), но обнаруживала способность универсализироваться и распространяться практически на любое содержание[8].

Из сказанного следует, что вопрос о достоверности поэтических цитат в исландских сагах требует специального рассмотрения в каждом конкретном случае и не должен решаться в общем плане. Исключение, однако, составляет один, и притом довольно популярный в сагах, вид поэзии, сочинителями которой заведомо не могли быть ее заявленные авторы. Так, если об аутентичности стихов Гуннлауга Змеиного Языка и его противника Храфна сына Энунда возможно дискутировать, последние висы обоих скальдов были произнесены ими при обстоятельствах, определенно указывающих на то, что эти строфы были сложены за них:

"Летом, еще до того как вести об этих событиях (гибели Гуннлауга и Храфна на поединке в Норвегии. – *Е.Г.*) дошли в Исландию, Иллуги Черному снился сон. Он был тогда дома, в Крутояре. Ему привиделось во сне, что Гуннлауг пришел к нему весь окровавленный и сказал ему такую вису:

Гуннлауг пал в поединке,
Он храбро сражался с Храфном.
Ранив недруга в ногу
Рыбой ратной рубашки.

Жадный до теплой крови,
Ринулся ворон к трупам,
Мне ж вороненую сталь
В голову Храфн направил.

В ту самую ночь на юге, на Мшистой Горе, Энунду приснилось, что Храфн пришел к нему весь окровавленный и сказал такую вису:

Я меч обагрил. Но раньше
Рёгнир меча меня ранил.
Звери щитов за морем
Звонко в щиты вонзались.

Гуси крови слетались
Крови с голов напиться.
Перьями ястреб ран
Озеро ран разбрызгал"[9].

Пер. М.И. Стеблин-Каменского, стихи в пер. О.А. Смирницкой; ИС, I, 448

Так отцы обоих героев узнают о постигшей каждого из них утрате.

Полный параллелизм двух совпадающих во всех деталях ситуаций, описанных в заключительной главе саги, в какой бы форме они ни излагались – в прозаической или в поэтической, – кроме того, поддерживается синтаксическим **параллелизмом** зачинов обеих строф (к сожалению, не нашедшем **отражения в переводе**): *Vissak Hrafn, en Hrafni* ⟨...⟩ (виса Гуннлауга) и *Roðit vas sverð, en sverða* ⟨...⟩ (виса Храфна), не оставляющим сомнений в том, что эти висы никак не могли появиться независимо одна от другой.

Процитированные строфы – типичные образчики так называемых *draumvísur*, стихов, услышанных во сне. За редчайшими исключениями, поэзия этого типа носит сугубо мрачный характер, и обычные ее темы – ужасные несчастья, разрушение и гибель. Необычно, однако, что подобные стихи произносят сами погибшие герои: как правило, *draumvísur* вкладываются в уста никому неведомых, нередко безымянных посетителей обоего пола, соответственно именуемых *draummaðr* (человек из сновидения) и *draumkona* (женщина из сновидения), в большинстве своем сверхъестественных существ или выходцев из мира мертвых (Хель). Отсюда их недоступная людям осведомленность об уже свершившихся, но до поры до времени неизвестных значительных событиях, слухи о которых еще не успели распространиться и достигнуть той или иной области Исландии. Отсюда же и их способность провидеть будущее, о котором они предупреждают своих избранников-сновидцев, вещая им в стихах о грядущих катаклизмах. Соответственно и главная нарративная функция *draumvísur* в сагах – предвосхищение (Vorausdeutung)[10], принимает ли оно форму пророчества о том, чему еще только предстоит произойти (обычно в недалеком будущем), или оповещения героев саги о чем-то, во что рассказчик уже успел посвятить читателей или слушателей своей истории.

Как и в приведенном примере из "Саги о Гуннлауге", последнее имеет место в заключении так называемого "клонтарвского эпизода" "Саги о Ньяле" (гл. 157), повествующего о грандиозном кровопролитном сражении под Дублином (23 апреля 1014 г.) между ирландским королем Брианом и скандинавскими предводителями – оркнейским ярлом Сигурдом и дублинским конунгом Сигтрюггом, в котором пали многие участники сожжения Ньяля:

"...ярлу Гилли на Гебридских островах приснилось, будто к нему пришел какой-то человек, который назвался Хервидом, и сказал, что он из Ирландии, и будто ярл спросил у него, что нового, и тогда этот человек сказал такую вису:

Я в Ирландии видел
Страшную сечу. Герои
В громе мечей рубились,
Щиты разбивали в щепы.

Пал, истекая кровью,
Сигурд на поле брани.
Пал и Бриан отважный,
В битве добыв победу.

Флоси и ярл много говорили об этом сне. Неделю спустя приехал Храфн Рыжий и привез им вести о битве с Брианом и о смерти короля, ярла Сигурда, Бродира и всех викингов..." (пер. *В.П. Беркова, стихи в пер. О.А. Смирницкой; ИС, II, 367*).

Поэтическое "уведомление" об исходе сражения, впервые прозвучавшее от свидетеля, явившегося в сновидении, по прошествии положенного времени получает подтверждение из уст уцелевшего участника битвы при Клонтарве.

Между тем перед нами лишь развязка ирландской драмы и одновременно последнее звено в длинной цепи предзнаменований и вещих видений, пронизывающих этот, пусть и далеко не центральный, но тем не менее весьма важный для завершения саги, эпизод[11]. И хотя в описаниях разнообразных чудес, предшествовавших приведенной здесь заключительной сцене, мы больше не находим собственно *draumvísur*, по причинам, которые станут ясны в дальнейшем, некоторые из них также заслуживают более пристального внимания в контексте обсуждаемой темы.

Конунг Сигтрюгг собирает сторонников, готовых вместе с ним пойти войной против короля Бриана. Среди них – викингский предводитель Бродир, в прошлом христианин и диакон, который стал вероотступником ("предателем Бога") и колдуном и начал приносить языческие жертвы. Незадолго до битвы Бродиру были явлены знамения, как позднее оказалось предвещавшие только худое:

"Однажды ночью над Бродиром и его людьми раздался страшный грохот, так что все проснулись, вскочили и оделись. Шел кипящий кровавый дождь. Они прикрылись щитами, но все же многие получили ожоги. Это чудо длилось до утра. На каждом корабле погибло по человеку...

На следующую ночь снова раздался грохот, и все снова вскочили. Тут мечи выскочили из ножен, а секиры и копья взлетели в воздух и начали сражаться. Оружие с такой силой нападало на людей, что им пришлось прикрываться щитами, и все же многие были ранены и на каждом корабле погибло по человеку. Это чудо продолжалось до утра...

На третью ночь опять раздался такой же грохот. На них налетело воронье, и казалось, что клювы и когти у птиц железные. Вороны бросались на них с такой силой, что им пришлось защищаться мечами и прикрываться щитами. Это продолжалось до утра. И снова погибло по человеку на каждом корабле..." (*пер. В.П. Беркова; ИС, II, 360*).

Бродир обратился к своему побратиму Оспаку (викингу, сразу же вслед за тем примкнувшему к королю Бриану и принявшему крещение) с просьбой объяснить эти знамения, что тот и сделал, предварительно взяв с Бродира обещание, что не поплатится за свои слова:

"– Когда на вас падал кровавый дождь, то это означало, что вы прольете много крови, своей и чужой. Когда раздался страшный грохот, то это был грохот, слышный во всем мире, и он означал, что вы все скоро погибнете. Когда на вас набросилось оружие, то это предвещало скорую битву. И когда на вас накинулись вороны, то это были те враги, которым вы доверились и которые утащат вас в ад на муки" (*ИС, II, 360–361*).

Сражение произошло в Страстную пятницу, и король Бриан, как было предсказано, одержал в нем победу над своими недругами, но пал от рук этого самого Бродира, за что того ожидало скорое и страшное возмездие – мучительная смерть; кроме того, в бою были перебиты и все его люди. Гибель христианского короля также сопровождалась чудесами. Когда Бродир занес над королем меч, стоявший рядом с Брианом мальчик поднял руку, так что "меч отсек его руку и голову короля, но кровь короля попала на обрубок руки мальчика, и рука тотчас срослась", а когда тело короля приготовили к погребению, оказалось, что отсеченная голова приросла к туловищу.

Перечень необычайных происшествий, которые сопутствовали битве при Клонтарве, на этом не заканчивается. Причем в большинстве своем они имели место вдали от Ирландии. Так, в Исландии у одного священника в Страстную пятницу на ризе выступила кровь, другому же почудилось, что у алтаря разверзлась морская бездна, и "он увидел в ней такие ужасы, что долго не мог продолжать службу". Тогда же, в Страстную пятницу, в Катанесе (Кейтнесе в Шотландии) случилось следующее знаменательное событие:

"Человек по имени Дёрруд вышел из дому и увидел, что двенадцать человек подъехали к дому, где женщины занимаются рукоделием, и вошли внутрь. Он подошел к этому дому, заглянул в окошко и увидел, что там внутри сидят какие-то женщины и ткут. У станка вместо грузил были человеческие головы, утком и основой были человеческие кишки, нить подбивалась мечом, а вместо колков были стрелы" (*ИС, II, 364*).

Сидя за своей страшной работой, женщины пели, и из их приведенной тут же песни следовало, что это были валькирии, державшие в своих руках весь ход и исход Клонтарвской битвы. Вот лишь некоторые фрагменты подслушанной Дёррудом "Песни валькирий" (или, как ее чаще именуют, "Darraðarljóð" – "Песнь Дёрруда"):

"Соткана ткань / большая, как туча, / чтоб возвестить / воинам гибель..." (строфа 1);

"Хьяртримуль, Хильд, / Саннгрид и Свипуль[12], / мечи обнажив, / начали ткать. / Сломятся копья, / треснут щиты..." (строфа 3);

"Мы ткем, мы ткем / стяг боевой. / Был он в руках / у конунга юного. / Выйдем вперед, / ринемся в бой..." (строфа 4);

"...Конунгу вслед / пора нам скакать. / Гёндуль и Гунн / за ним помчались..." (строфа 5);

"Мы ткем, мы ткем / стяг боевой ⟨...⟩ / нам выбирать, / кто в сече погибнет" (строфа 6);

"...Бриану конунгу / смерть суждена. / Сигурда ярла / копья пронзят" (строфа 7);

"...Воинов кровь / окрасила воздух, – / только валькириям / это воспеть!" (строфа 9);

"...Слава поющим! / Слышавший нас / песню запомнит, / людям расскажет / о том, что слышал / от жен копьеносных" (строфа 10);

"Мечи обнажив, / на диких конях, / не знающих седел, / прочь мы умчимся" (строфа 11; *пер. А.И. Корсуна*).

"Потом они разодрали свою ткань сверху донизу и порвали ее в клочья, и каждая из них взяла то, что у нее осталось в руке. Дёрруд отошел от окошка и пошел домой. А женщины сели на коней и ускакали, шестеро – на юг и шестеро – на север.

То же самое случилось (slíkan atburð bar) на Фарерских островах с Брандом, сыном Гнейсти" (*ИС, II, 364–366*).

Хотя о втором очевидце зловещего действа более ничего не говорится и может показаться, что его имя было введено в текст лишь ради "верификации" необычайного происшествия, есть основания подозревать, что в более ранних версиях "клонтарвского эпизода"[13] именно ему, а не Дёрруду выпадало выступить свидетелем работы ткачих-воительниц. Давно было замечено, что предпосланный песни валькирий прозаический рассказ целиком основывается на ее начальных строфах (ср.: "Сделаем ткань / Из кишок человечьих, / Вместо грузил / На станке черепа" и т.д.). Кроме того, из текста песни должно было быть почерпнуто и самое имя Дёрруд (Dǫrruðr). Там оно неоднократно появляется в словосочетании *vefr darraðar* – "боевой стяг" или "вымпел", второй компонент которого допускает различные толкования и мог быть ошибочно понят составителем саги как имя собственное[14]. Все это, по-видимому, указывает на изначальную независимость "Песни валькирий" от ее прозаического обрамления, что, впрочем, ни в коей мере не ставит под сомнение главного – ее принадлежности к традиции, связанной с историей самой знаменитой ирландской битвы. Где бы и в какой бы среде она ни появилась (высказывались предположения, что ее родина Фарерские или Оркнейские острова[15]), песнь представляет собой поэтический отклик на это событие. Причем отклик весьма своеобразный. Хотя эта небольшая поэма сложена в эддическом размере, нетрудно заметить, что он используется здесь вовсе не для рассказа о прошлом (основная сфера применения эпической формы) и вообще не в повествовательных целях. Перед нами *заклинание*, облеченное в форму женской рабочей песни[16] : напомним, что валькирии поют и ткут свою кровавую ткань, решая судьбы воюющих сторон, а в это самое время далеко в Ирландии осуществляется все то, о чем поется в их песни, причем сами они, как следует из ее текста, одновременно оказываются деятельными участницами сражения, поддерживающими "юного конунга" Сигтрюгга (ср. моментальную – в пределах одной строфы – смену будущего времени прошедшим, первое **передает намерение**, второе – его незамедлительное осуществление: ok **siklingi / síðan fylgjum:** / ⟨...⟩ Gunnr ok Göndul / es grami fylgðu (*Skj B I 390, 5*) – "**и за князем / затем** последуем: / ⟨...⟩ Гунн и Гендуль / последовали за князем"). В подобном контексте образ материи, сотканной из человеческой плоти, заведомо выступает не как метафора гибели, но сам призван нести в себе гибель, т.е. используется в магических целях[17].

Не будем подробнее останавливаться на "Песни валькирий", заметим лишь, что многочисленные знамения и чудеса, которыми скандинавская традиция окружает некое судьбоносное и достопамятное событие, могут быть далеко не единообразны как по своему содержанию, так и по форме. Христианские представления (например, свидетельства святости короля Бриана, упоминания о чертях или внезапно разверзшейся адской бездне) легко совмещаются с древнегерманскими мифологическими представлениями о воинственных девах-валькириях, дочерях Одина, распоряжающихся жизнями участников сражения[18]. Что же до формы, в которую облекаются эти удивительные происшествия, то здесь наблюдается еще большее разно-

образие. Магические действия и заклинания, имеющие целью выяснить будущее или воздействовать на него, соседствуют с посылаемыми как во сне, так и наяву видениями и знамениями. Совершенно очевидно, что *draumvísur* – лишь один из видов подобных чудесных предупреждений, а потому отделять его от всех прочих было бы принципиально неверно да и невозможно. Яркое свидетельство тому – вариативность в представлении одних и тех же стихотворных пророчеств, которые в разных версиях рассказа могут объявляться то услышанными во сне, а то полученными наяву.

Одно из самых драматичных событий норвежской истории, многократно изложенное в "королевских сагах", – неудачный военный поход Харальда Сурового в Англию, закончившийся поражением норвежцев и гибелью самого конунга в битве при Стэмфордбридже (1066). По сообщениям различных источников, этой злосчастной экспедиции предшествовало множество неблагоприятных предзнаменований, однако Харальд, несмотря на присущий ему недюжинный ум и прозорливость, не внял ни одному из посланных ему знаков. Вот как об этом повествует Снорри Стурлусон в "Круге Земном":

Когда норвежское войско готовилось к отплытию в Англию, некий Гюрд, воин, находившийся на одном корабле с Харальдом, увидел сон. "Приснилось ему, что он стоит на корабле конунга и смотрит на остров, и там стоит огромная великанша, и в одной руке у нее большущий нож, а в другой – корыто. Ему казалось, что он видит все их корабли и на носу каждого корабля сидит птица. Это были всё орлы и во́роны. Великанша сказала вису:

Вот он, знаменитый,
Заманен на запад,
Гость, чтоб в земь с друзьями
Лечь. Предчую сечу.

Пусть же коршун кружит,
Брашнам рад, – *мы падаль*
Оба любим – княжий
Струг подстерегая.

Тордом звали человека, который находился на корабле, стоявшем поблизости от корабля конунга. Ему приснилось ночью, будто корабли Харальда конунга подплывают к берегу и будто он знает, что это – Англия. На берегу он видел выстроившиеся полчища, и обе стороны готовились к бою и подняли множество знамен, а перед войском жителей той страны огромная великанша едет верхом на волке и в зубах волка – человеческий труп, и кровь падает из пасти волка, и когда он сжирает одного, она бросает ему в пасть другого, и так одного за другим, и он всех проглатывает. Она сказала вису:

Ведьма вздела рдяный
Щит, в грядущей битве
Гейррёда проводит
Дщерь[19] погибель князя.

Челюстями мясо
Мелет человечье,
Волчью пасть окрасив,
Жена кровожорна,
Жена кровожорна.

Харальду конунгу приснилось однажды ночью, что он в Нидаросе и встретил Олава конунга, своего брата, и тот сказал ему вису:

В смерти свят стал Толстый[20]
Князь, кто час последний
Встретил дома. Ратный
Труд стяжал мне славу.

Страшно мне, что к горшей
Ты, вождь, идешь кончине.
Волк – *не жди защиты*
Божьей – труп твой сгложет.

О многих других снах рассказывали тогда и о других видениях, по большей части неблагоприятных" (*пер. А.Я. Гуревича, стихи в пер. О.А. Смирницкой; КЗ, 452–453*).

Не исключено, что Снорри имеет в виду дурные предзнаменования, о которых, в частности, сообщает автор "Пряди о Хеминге сыне Аслака" (гл. 15–19). В отличие от создателя "Круга Земного" рассказчик этой истории не ограничивается упоминанием о трех сновидениях, посланных Харальду Суровому и людям из его войска. Кроме того, оказывается, что и выбранные в "Круге Земном" эпизоды в пряди излагаются несколько иначе. Перед отбытием в Англию конунг Харальд рассказывает ярлу Тости, вовлекшему его в эту губительную авантюру, что ему явился во сне его брат, король Олав, и в сильном гневе произнес процитированную выше строфу, в которой осуждал его за намерение отправиться воевать на чужбину. Ярл же в ответ постарался убедить конунга, что святой Олав не стал бы сочинять подобных стихов и его сон – колдовское наваждение, плод ворожбы англичан, пытающихся отвратить норвежцев от вторжения в их страну. Затем следуют другие тревожные знамения, о которых Харальд узнает от некоего Лодина, только что возвратившегося из плавания в Гренландию. Спустя две ночи после того, как Лодин и его люди вышли в море, они увидали впереди пламя, такое широкое, что его невозможно было обогнуть, и оно опалило их корабль. Через полтора дня на море спустилась великая тьма и с неба на них обрушился кровавый ливень (ср. видение, посланное перед Клонтарвской битвой Бродиру и его викингам)[21]. Еще через полтора дня они услыхали страшный шум. Его производили огромные птичьи стаи, с победными криками направлявшиеся из Норвегии на запад. А спустя еще два дня им вновь повстречались те же птичьи стаи, однако на этот раз они летели с запада в угрюмом молчании, и самых больших птиц среди них уже не было. Лодин истолковал эти чудеса следующим образом: конунгу не суждено возвратиться домой из Англии. Тости же и на этот раз попытался успокоить Харальда, заявив, что не доверяет этому рассказу.

В то время как Снорри отдает предпочтение лишь тем предостережениям, которые получал сам конунг и воины из его ближайшего окружения, автор пряди избирает иную стратегию. Подобно рассказчику "Саги о Ньяле", он расширяет круг и географию "адресатов" чудесных знамений за счет случайных персонажей, непосредственно не участвующих в действии и не упоминающихся в повествовании ни до, ни после интересующего его события. Как далее рассказывается в пряди, священнику, по имени Хуги, с острова Кёрмт в Юго-Западной Норвегии приснилось однажды ночью, что на кладбище при церкви, где он служил, восстали и начали потасовку мертвецы, видимо недовольные скорым прибытием "пополнения". Из беседы с мертвой женщиной священник узнает о том, что Харальд найдет свою смерть на чужбине и вместо него на престол взойдет миролюбивый конунг, который будет править Норвегией 27 лет, после чего его вновь сменит Суровый Правитель, которому суждено пробыть конунгом всего десять лет, а на его место придут три соправителя, двое миролюбивых и один воинственный, и из них троих последний дольше других просидит на норвежском престоле, потом же произойдет много дурного, о чем ей запрещено говорить ... Заглянув таким

образом как в ближайшее, так и в отдаленное будущее своей страны[22], священник пробудился, а уже на следующий день начали сбываться полученные им предсказания: в назначенное время на кладбище стали поступать мертвые тела.

Наконец, по прибытии в Англию дурное предзнаменование получил и сам конунг, а с ним и все войско. Ночью не успевшие еще высадиться на берег норвежцы пробудились на своих кораблях от раздававшегося сверху пения. Подняв головы, они увидали великаншу, едущую по воздуху верхом на волке. На коленях у нее было корыто, наполненное людской кровью и плотью. Великанша пела те самые висы, которые, по версии "Круга Земного", услыхали во сне Гюрд и Торд, воины из войска Харальда Сурового, когда тот еще только готовился покинуть Норвегию. Напомним, что обоим им приснилась великанша: одному – с заготовленным для сбора "жатвы битвы" корытом, другому – верхом на волке, и каждая из них произнесла зловещую строфу. В соответствующем эпизоде "Пряди о Хеминге" эти сновидения сливаются в одно "общее" видение, посланное наяву всем соратникам Харальда, причем великанша изрекает уже не две, а три висы, в которых предрекает завоевателям скорую гибель (*виса № 3*: "Рушатся высокие горы, / мор напал на род людской, / мир нарушен, / и рождается вражда между землями; / пусть Урд (т.е. судьба. – *Е.Г.*) я зовусь меж вами / и иными злосчастными народами; / волчица напьется / крови на юге"). И вновь ярл Тости пытается успокоить короля и убедить его в том, что увиденному не стоит придавать значения.

Нетрудно заметить, что рассказчик пряди не только неумеренно нагнетает зловещие предзнаменования скорого поражения норвежцев, но и всемерно усиливает их, в том числе и за счет умножения количества (а не только расширения "географии") получателей этих знамений. Очевидно, поэтому вещие сновидения, посылаемые единицам, превращаются им в коллективное видение, созерцаемое всеми участниками действия, воочию убеждающимися в его подлинности, а значит, и способными удостоверить факт чудесного происшествия. Впрочем, нам не дано знать, была ли эта замена инновацией, привнесенной в рассказ о событиях, подготавливающих поражение Харальда, именно автором "Пряди о Хеминге". Не исключено, что трактуя о них, он всего-навсего отдал предпочтение одной из бытовавших в то время версий, причем отличной от той, которой следовал Снорри Стурлусон: судя по всему, окружающая эту историческую драму нарративная традиция оставляла немало возможностей для "разночтений". Так, в более раннем собрании "королевских саг", ныне известном как "Гнилая Кожа" (предположительно первая треть XIII в.), соответствующий эпизод, хотя и преследует ту же цель – сообщить о дурных предзнаменованиях, предшествующих битве при Стэмфордбридже, проникнут духом "рационализма". Заметно, что рассказчик саги сознательно останавливает свой выбор на самом умеренном варианте сказания, который представляется ему в наибольшей степени заслуживающим доверия, и если и упоминает нечто такое, в чем

он сам готов усомниться, старается дистанцироваться от этого сообщения. Между тем и здесь цитируются уже известные нам висы, однако они произносятся не во сне и не в чудесном “воздушном” видении, да и изрекают их вовсе не внушающие страх сверхъестественные существа – великанши, снабженные зловещими атрибутами пожирательниц павших в битве, но некие жены, которые одна за другой выходят на берег встретить флотилию норвежцев. Как и в “Пряди о Хеминге”, стихами из сновидения оказывается лишь строфа, услышанная самим конунгом Харальдом, однако рассказчик саги явно не склонен настаивать на ее обычно декларируемом “авторстве”:

«Также говорится, что по пути в Англию конунг услыхал во сне стихи: “*В смерти свят стал Толстый...*”. Неизвестно, кто сказал эту вису конунгу, но чаще всего ее приписывают святому Олаву»[23].

Как видим, при явном совпадении функций всех цитируемых в них скальдических строф – предвосхищение грядущей катастрофы – упомянутые здесь три версии истории согласны лишь в представлении этой последней висы: где бы и когда бы она ни была произнесена, молва приписывает ее брату короля, святому Олаву, и адресатом ее называется сам конунг Харальд, якобы услыхавший ее во сне. Что же до прочих стихов, неизменно пророчащих норвежцам поражение и гибель, они становятся объектом более существенного варьирования и трактуются то в качестве *draumvísur*, приснившихся двум королевским воинам, то как строфы, прозвучавшие из уст сверхъестественного существа в чудесном видении, посланном всему войску, то как зловещее предупреждение, исходящее от неких незнакомок, о принадлежности которых к нелюдскому племени в последней версии истории ничего не говорится.

Однако вариативность не ограничивается изображением исполнителей вещих вис и трактовкой обстоятельств, при которых они прозвучали. Оказывается нестабильной и сама стихотворная форма пророчеств, изрекаемых принимающими разный облик женщинами. Скальдическая виса представляет собой восьмистрочную строфу, состоящую из двух “равновесных”, метрически и семантически завершенных четверостиший – хельмингов, как показывают многочисленные примеры способных выступать и самостоятельно в качестве отдельных полустроф. Однако уже во второй строфе великанши, которая приводится в “Круге Земном”, наблюдается отклонение от жесткой канонической формы висы: в результате дословного повтора последнего стиха (*óðlát kona blóði* – “Жена кровожорна”) в ней появляется дополнительная, девятая строка. Знаменательно, что, тогда как в наиболее “реалистической” версии истории – в аналогичном эпизоде “Гнилой Кожи” – это наращение отсутствует, в “Пряди о Хеминге” точно такое же усиление концовки строфы, напротив, последовательно проводится в каждой из трех вис, изреченных скачущей по небу верхом на волке великанщей: stafns fylgi ek þar iamnan / *stafns f(ylgi) ek þar iamnan* (v. 1^{8-9}); sveita vrðr vm heiten / *s(veita) vr(ðr) vm h(eiten)* (v. 2^{8-9}); oðlat konan bloði / *oðlat k(onan) b(loði)* (v. 3^{8-9})[24].

Таким образом, налицо примечательная закономерность: стихи, прозвучавшие из уст сверхъестественного существа, независимо от того, были они услышаны во сне или наяву, обнаруживают видимое отличие от вис (заметим: даже тех же самых вис!), произнесенных представителями рода человеческого. Попытаемся разобраться, возможно ли и в самом деле установить связь между природой изрекающего стихи существа и особенностями скальдической строфики, или перед нами всего лишь окказиональная вариативность в записи стихов. Если же замеченные различия неслучайны, то в чем смысл этой странной трансформации висы?

О том, что мы действительно столкнулись здесь вовсе не с какой-то редчайшей стиховой аномалией, но с широко распространенным и столетиями воспроизводившимся в исландской поэзии явлением, говорят многочисленные факты. Примеры использования вис (как полных строф, так и эквивалентных им автономных полустроф-хельмингов) с повторяющейся последней строкой известны как из древнескандинавской литературы, так и из записанных в более поздние времена народных сказок[25]. За недостатком места приведем лишь некоторые из них.

В "Пряди о горном жителе" ("Bergbúa þáttr"), коротком рассказе, записанном в собрании саг конца XIV в. "Vatnshyrna", сообщается об удивительном происшествии, приключившемся с одним исландским бондом и его работником. Застигнутые по дороге в церковь снежной бурей, они были вынуждены искать укрытия в горной пещере. Ночью в глубине пещеры послышались шаги, и вскоре перед взорами перепуганных путников из темноты выплыли то ли две полные луны, то ли два сияющих круглых щита, расположенных на изрядном расстоянии один от другого. Они догадались, что эти большущие огни – глаза и что их обладатель не был "мал лицом". Вслед за тем раздался нагоняющий ужас зычный голос, который начал исполнять флокк (малую скальдическую песнь) в 12 строф, причем говоривший "дважды произносил заключение каждой висы" (kvað sá ávallt tvisvar niðurlagið – *ÍSP, III, 2087*) – иными словами, неизменно повторял ее последний, восьмой стих. В песни рисовались страшные картины гибели "людей гор" – великанов – среди раскалывавшихся и рушившихся вокруг них скал, бушевавшего пламени и низвергавшихся с небес потоков камней и лавы (предполагается, что в основу песни было положено реальное событие – вероятно, вулканическое извержение 1263 г.). Виновником этого ужасного бедствия назывался древнескандинавский бог Тор, главный противник великанов, который один был способен причинить столь тяжкий урон родичам злосчастного горного жителя, в результате обреченного на одиночество. В заключительной строфе под угрозой возмездия слушателям приказывалось выучить песнь наизусть. Так продолжалось до рассвета: по прошествии каждой трети ночи им приходилось вновь выслушивать этот флокк, и лишь с наступлением нового дня их посетитель исчез. Бонду удалось запомнить песнь целиком, как было велено, работнику же – нет, и спустя ровно год после этого происшествия он умер, очевидно поплатившись за свою неспособность выполнить полученный наказ.

По концентрации строф с повторяющимся последним стихом рассказ о вещавшем из тьмы горном великане-невидимке, несомненно, возглавляет список произведений средневековой исландской литературы, в которых приводятся висы, имеющие эту структурную особенность. На втором месте – повествование совсем иного рода, скорее обнаруживающее сходство с уже известными нам эпизодами саг и прядей, в которых нагнетались и нанизывались одно за другим предзнаменования, предшествовавшие значительным историческим катаклизмам.

Битва при Эрлюгсстадире (21 августа 1238 г.) – кульминация действия или по меньшей мере одно из центральных происшествий, описываемых в "Саге об исландцах" ("Íslendinga saga") Стурлы Тордарсона, главной из саг собрания, носящего общее название "Сага о Стурлунгах" (в отличие от упоминавшихся ранее она включает в себя "саги о современности", составленные по следам бурных событий последнего периода исландского "народоправства", т.е. конца XII – середины XIII в.). Противостояние между представителями самых могущественных и знатных семейств и их многочисленных сторонников закончилось потрясшим страну столкновением – кровопролитным сражением, в котором нашел свою гибель самый влиятельный и амбициозный предводитель в тогдашней Исландии – Стурла Сигхватссон, воинственный и властолюбивый племянник Снорри Стурлусона. Подобно "клонтарвскому эпизоду" в "Саге о Ньяле" или истории о походе Харальда Сурового в Англию, это выдающееся событие было отмечено длинной чередой вещих снов и видений, суливших страдания и гибель его участникам. Одна из глав саги (гл. 136) целиком отведена перечню таких зловещих предвестий, в основном получаемых случайными персонажами, ни до ни после этого эпизода не принимающими участия в действии, причем все без исключения предупреждения высказываются здесь в поэтической форме[26]. Из 18 строф (v. 56–73), сложенных как в главном скальдическом, так и в эпическом размере, которые были услышаны разными жителями страны накануне сражения, повтор последнего стиха наблюдается в семи строфах[27], причем появляется он уже в самой первой из них:

"Брюньольв было имя одного человека с Кьяларнеса, которому приснилось, что он увидел здоровенного человека, у которого был снесен затылок и зияла рана на шее. Он сказал такую вису:

Þornar heimr ok hrørnar,	Мир оскудевает и ветшает,
hríðeflir ferr víða,	Повсюду властвует подстрекатель бури;
þjóð es hörð á heiði	жестокие люди сошлись в поле,
heldr, en vér erum felldir.	а мы полегли мертвые.
Því varðk norðr með Njörðum,	Поэтому я должен ждать смерти
– náir fellu þar sárir,	на севере вместе с другими воинами,
spjót drifu grán á gauta, –	израненные падают трупы,
geirhríðar hel bíða,	серые копья косят людей,
geirhríðar hel bíða.	*серые копья косят людей*".

Sturl. I, 424, v. 56

"...Одного человека звали Снэбьёрн, он жил в Сандвике неподалеку от Хёвдахверви. Однажды ночью он вышел из дому, было это зимой перед битвой при Эрлюгсстадире, незадолго до Рождества. Тут во двор зашла рослая и могучая женщина, с виду мрачная и краснолицая. Она была в синем плаще и перетянута ремнем. Повернувшись к нему, она сказала:

Gríðr munk gumnum heðra, – grand þróask margt í landi –, sótt munk yðr, þvít ættak efni margs at hefna. Urðr mun eigi forðask, – at kømr fár, es várar, dauðs – , munu, – dolgum órum, – dáins raddar þá kvaddir, *dáins raddar þá kvaddir.*	Я стану чудищем для людей, большая беда пришла в страну, я стану вам мором, ибо мне за многое придется отмстить. Не избежать гибели, когда наступит лето, несдобровать нашим врагам, тогда возвысят голоса мертвецы, *тогда возвысят голоса мертвецы.*

Sturl. I, 425, v. 60

А еще она сказала это:

Eisandi ferk unda undrsamliga funda, liðk of hól ok hæðir hart sem fugl inn svarti. Kemk í dal, þars dyljumk, dánarakrs til vánar, harmþrungin fórk hingat Heljar ask at velja, *Heljar ask ferk velja.*	Неистовая, я мчусь на сходку ран (= *битву*), я стремительно лечу над горами и холмами, подобно черной птице. Я появляюсь, где меня ждут, на поле смерти и прячусь там, полная скорби, я отправилась туда наполнить чашу Хель[28] *наполнить чашу Хель я отправляюсь".*

Sturl. I, 425, v. 61

Иные же из тех, кому довелось услышать вещие стихи, даже не разглядели произнесших их посетителей, хотя те порой и являлись им не во мраке ночи, но при свете дня:

"Это было сказано одной женщине неподалеку от Тингейрастада среди бела дня, однако она не видела человека, который это произнес, хотя тот говорил громко:

Leikr es í norðri, lýðir berjask, þeir vilja Gizur geirum sveipa, *munut þeir Gizur* *geirum sveipa.*	Игра идет на севере, люди сражаются, они хотят Гицура окружить копьями, *они хотят Гицура* *окружить копьями".*

Sturl. I, 427, v. 70.

В последней полустрофе, сложенной в эпическом размере (форнюрдислаг), повторяется уже не только заключительный 4-й стих, но целиком весь второй фьордунг – "четверть" висы. Точно такой же повтор мы находим в пророческих стихах, услышанных неким Хильдиглумом от зловещего призрака (gandreið) незадолго до сожжения Ньяля и его домочадцев. Вот как это происшествие описывается в "Саге о Ньяле" (гл. 125):

"В ночь на воскресенье, за двенадцать недель до зимы, Хильдиглум вышел из дому и услышал сильный грохот. Ему показалось, что земля и небо трясутся. Хильдиглум посмотрел на запад и увидел там огненный круг и в нем человека на сером коне. Этот человек скакал во весь опор и быстро пронесся мимо. В руках у него была пылающая головня. Он проехал так близко от Хильдиглума, что тот мог хорошо рассмотреть его. Он был черен как смола. Он сказал громким голосом (með mikilli raust) такую вису:

Скачет мой конь –
Влажная челка,
Иней на гриве,
Зло я несу.

Горит головня,
Отравы полна.
Козни Флоси –
Огонь на ветру.
Козни Флоси –
Огонь на ветру[29].

Пер. А.И.Корсуна

Хильдиглуму показалось, что он бросил головню на восток, в горы, и там вспыхнул такой большой пожар, что гор не стало видно. Хильдиглуму показалось затем, что он поскакал на восток, в огонь, и там исчез. Затем Хильдиглум вошел обратно в дом и долго лежал без чувств, прежде чем снова пришел в себя..." (*ИС, II, 269–270*).

В то время как уже сама ситуация произнесения стихов существами, принадлежащими к иному миру, в обсуждавшемся ранее эпизоде "Саги о Ньяле", где "девы битвы" трудятся за ткацким станком, исполняя "Песнь Дёрруда", недвусмысленно указывает на магическое предназначение их песни (валькирии ткут свою кровавую ткань, решая судьбы воинов, как раз тогда, когда близ Дублина разворачивается "воспеваемое" ими сражение), процитированные здесь стихи непосредственно не творят настоящего[30]. Они пророчествуют о будущем, зачастую, что вообще свойственно видениям, – представляемом как нечто уже осуществившееся (ср. вису № 56, сказанную павшим в грядущей битве воином, или вису № 70, в которой высвечивается один из эпизодов еще не состоявшегося боя). А потому не стоит спешить ставить их в один ряд с заклинаниями, хотя возможность их принадлежности к тому же ряду вовсе не исключена. Дело в том, что характерный для этих строф повтор конечного стиха неизбежно соотносит их с эддическим размером *galdralag* – букв. "размером заклятий", о назначении которого свидетельствует само название (ср. неоднократно встречающееся в песнях "Эдды" выражение *at gala galdr* – "петь заклинания"). Следует, однако, оговориться: о *первоначальном* назначении, поскольку и термин "galdralag", и иллюстрирующий его "стандартный" образец сложенной в соответствующем размере строфы известны из произведения, которое невозможно заподозрить в принадлежности к заклинаниям. Это – "Перечень размеров" ("Háttatal", 1222–1223) Снорри Стурлусона, скальдическая хвалебная песнь, прославляющая тогдашних правителей Норвегии, короля Хакона Хаконарсона и ярла Скули, и одновременно представляющая собой "ключ" к употреблению многочисленных метрических разновидностей исландского стиха. Обращаясь напоследок к

эпическим (эддическим) размерам, скальд завершает поэму следующей строфой в гальдралаге:

Galdralag:

Sóttak fremð,	Я искал успеха
sótta ek fund konungs,	я искал встречи с конунгом,
sóttak ítran jarl,	я посетил славного ярла,
þá er ek reist –	когда я разрезал,
þá er ek renna gat –	когда я рассекал
kaldan straum kili –	холодный поток килем,
kaldan sjá kili.	холодное море килем.
Ht. 101[31]	

В древнескандинавской традиции нет ни одной поэмы, в которой бы последовательно воспроизводился подобный строфический рисунок, однако в гномико-дидактических песнях "Старшей Эдды", сложенных в размере льодахатт ("песенный размер"), найдется немало отдельных строф, демонстрирующих аналогичный почти полный повтор последней строки хельминга (ср., например, *Háv.* 142, 155, 156; *Grm.* 45; *Skm.* 30, 32, 34–35). Именно на этом основании размером таких строф с "наращением" дополнительного последнего стиха обычно признается гальдралаг, который соответственно трактуют как осложненный конечным повтором льодахатт[32]. Отсутствие необходимых скандинавских источников не позволяет проверить, насколько справедлива эта оценка – ведь приведенный Снорри образец гальдралага характеризуется отнюдь не только удвоением заключительного стиха, но, кроме того, еще и троичным анафорическим повтором в начале висы, а также следующим за ним синтаксическим параллелизмом в 4-м и 5-м стихах, которые вполне могли считаться ничуть не менее существенными признаками этого размера. Заметим, что сходные начальные троичные повторы отнюдь не редкость и в эддическом льодахатте (ср. *Háv.* 53, 69, 76, 77; *Vm.* 3, 44, 46, 48, 50, 52, 54; *Sd.* 2–4, 12–13)[33], причем, что показательно, мы подчас находим их в контекстах, имеющих непосредственное отношение к магии. Примером могут служить отдельные строфы из "Речей Сигрдривы" (*Sd.* 12–13), а именно те, где пробужденная Сигурдом валькирия посвящает героя в таинственные свойства "могучих" рун. Более же всего в пользу предположения о несводимости гальдралага к повтору заключительной строки хельминга может свидетельствовать структура единственного доступного нам "эддического" заклятья, которое выполняет свою непосредственную перформативную функцию, – одна из знаменитых строф мифологической песни "Поездка Скирнира", образующих ее кульминацию. В них слуга и посланец бога Фрейра, Скирнир, убедившись в бесполезности уговоров и посулов, прибегает к последнему средству, дабы заставить красавицу великаншу Герд полюбить его господина:

Heyri jötnar,	Слушайте, ётуны,
heyri hrímþursar,	слушайте, турсы,
synir Suttunga,	Суттунга семя,
sjálfir ásliðar,	и сами асы!

hvé ek fyrbýð,	Запрет налагаю,
hvé ek fyrirbanna	заклятье кладу
manna glaum mani,	на девы утехи,
manna nyt mani.	на девичьи услады!
Skm. 34	*Пер. А.И. Корсуна*[14]

Несмотря на вариацию в начале строфы (распространение троичного повтора на четвертый стих, сопровождаемый эллипсисом глагола), нельзя не заметить весьма близкого сходства структуры этого фрагмента мифологической песни “Эдды” с образцовой схемой висы гальдралага, какой она предстает в интерпретации Снорри Стурлусона. И здесь наблюдается то же трехчастное строение строфы, создаваемое анафорическими повторами и строгими параллелизмами в начальных и средних стихах и почти полным удвоением заключительной, так называемой “непарной”, строки (с особым рисунком аллитераций), обеспечиваемым сочетанием анафоры с эпифорой. О том, что перед нами и в самом деле характерные черты поэтического строя заклятий, могут свидетельствовать хорошо известные западногерманские параллели. Так, нетрудно усмотреть структурные аналогии между начальными и средними стихами древнеисландской строфы гальдралага и древневерхненемецким “Первым Мерзебургским заклинанием” (X в.):

⟨...⟩ suma hapt heptidun,	...некоторые оковы ковали,
suma heri lezidun,	некоторые войско останавливали,
suma clubôdun	некоторые разрывали
umbi cuoniouuidi:	опутывающие узы:
insprinc haptbandun,	избавься от оков уз,
invar vîgandun!	избеги сражающихся[15].

Заметим, впрочем, что в западногерманских метрических заговорах отсутствует как раз та черта, которая считается главным признаком древнескандинавского гальдралага – удвоение конечного стиха. А потому нет достаточных оснований утверждать, что они были сложены в том же самом “размере заклятий”, что и их северные “собратья”, чей первоначальный облик ныне можно лишь пытаться реконструировать с большей или меньшей степенью вероятности. Однако, вне всякого сомнения, данные о роли и характере повторов в поэтике этих иноязычных и, как правило, более ранних текстов явно подтверждают, что конечное удвоение никак не могло быть единственной чертой, определяющей природу размера, которому со временем суждено было сыграть столь существенную роль в конструкции строф, приписываемых сверхъестественным существам, независимо от того, были они услышаны во сне или наяву.

Не исключено, что именно изначальная связь с гальдралагом (или шире – с устройством магической поэзии вообще) объясняет использование и иных типов повторов, по преимуществу отмечающих начало строфы, которые хотя и не с такой регулярностью, как удвоение последней строки, но все же довольно часто встречаются в *draumvísur* или в стихах, произнесенных в

видениях. Ограничимся примерами из строф, приснившихся в разных частях Исландии перед битвой при Эрлюгсстадире. В них наблюдаются внутристрочные повторы (Þrymr æ, ok æ þrymr, v. 63[5]; Varizk ér, ok varizk ér, v. 65[1]; Segið mér, ok segið mér, v. 67[3]; gleðr mik, ok gleðr mik, v. 67[7])[36] и разнообразные параллелизмы (аналогические параллелизмы частично поддерживаемые синонимией: *Dust* es á jörðu, / *dimmt* es í heimi, v. 63[1-2], в том числе троичные с анафорическим повтором: *Hverir* munu birni beitask? / *Hverr* býsk mest bið rómu? / *Hverr* mun falla in frækni...? v. 72[1-3]; ср. особенно аналогический параллелизм с полной корневой рифмой, характерной для непарной строки гальдралага, которая отмечает здесь каждый нечетный стих строфы в скальдическом размере: Líðk of *heim* ór *heim*i /.../ hörð munu *gjöld* of *gjald*a /.../ Fásk munu *sár* af *sár*um /.../ koma mun *hörð* fyr *harða*, v. 71). Некий же Эйнар Короб услыхал во сне стихи, в которых, по крайней мере на первый взгляд, сочетаются оба признака гальдралага – повторы в начале и в конце строфы:

Dauðr es hersir,	*Мертв* предводитель,
dauðr es dolg-Rögnir,	*мертв* Рёгнир[37] битвы (= *воин*),
dauðir eru niðjar,	*мертвы* родичи,
logheimr búinn,	обитель пламени (= *ад*) готова,
logheimr búinn.	*обитель пламени готова.*
Sturl. I, 424, v. 59	

Независимо от того, имел ли в виду анонимный автор хельминга вызвать ассоциации со знаменитым зачином эддической строфы из “Речей Высокого”: *Deyr fé, / deyia frændr, / deyr siálfr it sama* (“Гибнут стада, / родня умирает, / и смертен ты сам...”, *Háv.* 76[1-3]; 77[1-3]), невозможно не припомнить ее при первом же взгляде на начальные стихи этой *draumvísa*. Тем скорее за бросающимся в глаза поверхностным сходством заметно главное: все наличествующие здесь внешние признаки “гальдралага” сильно трансформированы, причем то же относится и к основной массе стихов из сновидений, сохранившихся в сагах. В самом деле, гальдралаг, как уже говорилось, представляет собой разновидность льодахатта, однако ни одна из услышанных во сне строф не сочинена в льодахатте, все они сложены либо в самом распространенном эпическом размере – форнюрдислаге (см. последний пример), либо в скальдическом размере – дротткветте. Неудивительно, что распространение особенностей одного размера на другой, тем более их перенос в существенно отличную поэтическую систему (скальдику), было сопряжено с далеко идущими изменениями. Так, в процитированной строфе можно отметить неоднократные отклонения от канонических аллитерационных схем[38], из которых самое заметное приходится на удвоенный последний стих, в отличие от повторяющейся “непарной” строки гальдралага с характерной для нее повышенной звуковой организованностью (ср. *man*na glaum *man*i, *Skm. 34; kal*dan straum *kil*i, *Ht. 101*), вообще не участвующий в аллитерации.

Однако наиболее глубокие преобразования ожидали восходящую к гальдралагу повторяющуюся конечную строку *draumvísur* в тех стихах,

которые складывались не в эпическом, а в скальдическом размере. Присмотримся к приведенной выше строфе эддического заклятья ("Поездка Скирнира"). Она имеет ярко выраженную трехчастную структуру, причем ее формальное членение находится в полном соответствии с содержанием и подчинено прагматическому заданию, возложенному на эти магические стихи. Посланец Фрейра начинает с того, что призывает свидетелей (стихи 1–4), затем объявляет о наложении заклятья (стихи 5–6) и лишь в самом конце сообщает о его сути, т.е. о том, на что именно распространяется запрет (стихи 7–8). Семантическое ядро заклинания, таким образом, приходится на подлежащий удвоению и особенно насыщенный звуковыми повторами заключительный стих. Скальдическая строфа имеет принципиально иное устройство. В силу нелинейности скальдического синтаксиса ее последний, восьмой стих обычно не обладает семантической целостностью, больше того: как таковой, он не представляет собой даже части связного высказывания, но, напротив, составлен из разрозненных частей начатых ранее фраз[39]. Заключительная строка висы – это место, где дорисовывается и приобретает законченный вид синтаксический орнамент, образуемый несколькими переплетающимися предложениями, который выстраивался скальдом на пространстве предшествующих трех строк хельминга. Здесь сходятся и связываются в один узел концы еще не завершенных смысловых нитей. Так, в приведенной выше строфе 56 "Саги об исландцах" удваивающийся последний стих *geirhríðar hel bíða* – вовсе не осмысленная фраза (какой она вынужденно предстает в переводе), но результат формального соединения двух разных синтаксических "обрывков", переброшенных в 8-й стих висы из ее 5-го стиха, а именно *geirhríðar* "бури копий" (оторванной от Njörðum – "Ньёрды [бури копий]" = *воины*) + *hel bíða* – "ждать смерти" (оторванной от þvi varðk = "потому я должен [ждать смерти]"). Точно такая же картина и в большинстве других вис из (сно)видений, в том числе и в осложненных конечным повтором строфах великанши, произнесенных перед войском Харальда Сурового в "Пряди о Хеминге".

Поскольку скальдическая строка не представляет смыслового единства, усилительному удвоению здесь подлежит уже не семантическое ядро поэтического высказывания (как это было в гальдралаге), но всего лишь сугубо формальная величина – заключение висы. А значит, напрашивается вывод, что воспринятый из поэтики заклятий повтор утрачивает свое первоначальное содержание и превращается в орнаментальный "довесок" к скальдической строфе. Однако едва ли дело обстояло именно так. Вера в реальную действенность скальдического слова, о которой убедительно свидетельствует законодательный запрет на сочинение любовных и хулительных стихов, а также хранившиеся в традиции сообщения о магической разрушительной силе последних – так называемых нидов[40] – прямо указывают на изначальное сродство скальдической поэзии с заклинаниями. Если же принять во внимание еще и весьма вероятную генетическую связь скальдического сти-

ха с гальдралагом[41], последующее, вторичное обращение скальдов к "размеру заклятий" окажется исполненным смысла.

Позаимствовав из гальдралага его наиболее весомый прием – конечный повтор, скальды, конечно же, сделали это приобретение ради приписываемой ему функциональной эффективности, а вовсе не ради его орнаментальности, скорее избыточной для их жестко упорядоченной и устоявшейся строфики. Однако в их системе изменяется самый механизм "работы" этого приема. В условиях нелинейности построения поэтического высказывания смысл и способность воздействия последнего заключены в его целостности[42]. Скальдическая виса обретает формальную и семантическую завершенность лишь при наличии заключительного стиха, который, сам по себе не обладая ни одним из этих качеств, играет особую роль в создании и поддержании этой целостности. Соответственно и его удвоение в *draumvísur*, по всей видимости, было направлено на придание силы и вескости скальдической строфе, как таковой, а не ее фактически повторяемому заключительному отрезку (niðrlag).

Все это, разумеется, вовсе не исключает того, что со временем повтор последней строки висы превращается в сугубо формальный признак стихов, услышанных во сне. Мы можем даже отметить отдельные вехи этого процесса. Так, обнаруживается, что подобные строфы способны были произносить отнюдь не исключительно лишь наводящие ужас злонамеренные представители рода великанов или выходцы из Хель, в чьих устах они вполне могли звучать не только в качестве мрачных пророчеств, но и обретать магическую действенность – вспомним разрушительные последствия стихов великана в "Пряди о горном жителе". В коротком рассказе, содержащемся в той же рукописи, что и эта прядь, и известном под названием "Сон Торстейна сына Халля с Побережья", к герою на протяжении трех ночей являются три удрученные горем женщины (draumkonur), которые предупреждают его об угрозе скорой гибели и, дабы отвратить ее, призывают убить замыслившего предательство раба. Этими доброжелательницами оказываются охранительные духи-двойники – *fylgjur* (или *hamingjur*), сопровождающие Торстейна на протяжении его жизненного пути. Каждая из вещих жен изрекает вису с повторяющейся последней строкой, в которой предрекает герою смерть от оружия. Наконец, убедившись, что они бессильны помочь ему и его дни сочтены, – Торстейну так и не удается разыскать и схватить раба, – фюльгьи в слезах вопрошают своего "господина": "Куда нам идти после твоего дня, Торстейн? Куда податься нам после того, как пробьет твой час?"[43] Знаменательно, что и в этих стихах, наполненных аллюзиями на древнескандинавские героические легенды и мифы и значительно более изощренных, чем большинство вис из сновидений, помимо удвоения конечной строки присутствуют и другие традиционные приметы гальдралага[44], очевидно в свою очередь воспринимаемые как принадлежность *draumvísur*.

Если посетительницы Торстейна при всей их нерасторжимой связи с миром людей – это все же сверхъестественные существа, то в ряде случаев

строфы аналогичной структуры вкладываются в уста представителей рода человеческого – умерших предков[45] или героев прежних времен. В одном из начальных эпизодов "Саги об исландцах" (гл. 16) рассказывается, что, когда Снорри Стурлусон решил перебраться из своей родовой усадьбы Борг в Рейкьяхольт (где он впоследствии и жил до самой смерти), его домочадцу явился во сне разгневанный скальд Эгиль Скаллагримссон (X в.) и потребовал ответа на вопрос: правда ли, что его родич Снорри вознамерился покинуть землю, которую ему надлежало беречь и защищать, как это некогда делал он сам? Получив утвердительный ответ, Эгиль – не только величайший исландский поэт, но также рачительный хозяин и отважный воин – не скрыл своего возмущения тем, что он счел пренебрежением наследством предков. Перед тем как удалиться, он произнес стихи, в которых обвинил Снорри в малодушии:

Seggr sparir sverði at höggva, snjóhvítt es blóð líta, skæruöld getum skýra, skarpr brandr fekk mér landa, *skarpr brandr fekk mér landa.* *Sturl. I, 16, v. 1*	Муж избегает рубить мечом ныне кровь на вид бела как снег, нам достался славный век битв, острый клинок добыл мне земли, *острый клинок добыл мне земли.*

Здесь строфа с повторяющейся последней строкой не просто вложена в уста неожиданного посетителя, она и по своему содержанию ни в коей мере не соответствует тем стихам из сновидений, с которыми нам приходилось иметь дело до сих пор. В отличие от безусловно доминирующего типа поэзии такого рода в висе Эгиля нет ни предвидения, ни предупреждения. Скальд не заглядывает в будущее, но говорит о прошлом и настоящем, противопоставляя одно другому. В этой висе не содержится и никакой угрозы – "человек из сна", Эгиль, лишь высказывает собственное отношение к поведению Снорри. По всей видимости, цель сочинения этих стихов – выразить мнение какой-то части исландского общества, мнение, вероятно разделяемое и самим автором саги. Традиционная форма стихов из сновидения, таким образом, получает несвойственное ей ранее назначение: ее начинают использовать для обнародования оценочных суждений, авторитетность и весомость которых, в свою очередь, несомненно, возрастали благодаря ассоциации с вещими стихами. Как известно, в силу объективности и беспристрастности стиля саги и связанной с этим невозможности непосредственного авторского вторжения в прозаическое повествование суждения подобного рода не должны были высказываться прямо. Это обстоятельство, однако, не означало, что в случае нужды они не могли находить выход, прорываясь наружу "окольными" путями.

Принято считать, что эта необычная функция *draumvísur* – специфическая черта "Саги об исландцах" Стурлы Тордарсона, где стихи из сновидений особенно многочисленны[46]. Однако есть все основания полагать, что использование услышанных во сне стихов в качестве своеобразного рупора

общественного мнения – вполне закономерный итог, подготовленный всей практикой представления подобной поэзии в сагах, а не какое-то единичное, исключительное явление. Напомним, что избранники, которым наносят визиты "люди из сновидений", в большинстве своем вовсе не те, кого непосредственно затрагивают услышанные ими откровения, но некие случайные посторонние, чья единственная функция в повествовании – оповестить окружающих о полученном предостережении. Таким образом, объективность источников, из которых исходит получаемая информация, и расчет на ее широкий общественный резонанс – постоянные черты ситуации произнесения *draumvísur* в исландской литературе. Даже утрачивая первоначально присущую им функцию предвосхищения грядущих событий, "вещие" стихи никогда не переставали быть вескими стихами, самый способ донесения которых до коллектива заставлял прислушиваться к ним и относиться с доверием к сказанному.

Важно заметить, однако, что эта благоприобретенная, вторичная функция стихов из сновидений не только не сводит на нет их первоначальную и основную функцию, но, судя по всему, легко уживается с ней. Как показывает пример заключительных глав "Саги об исландцах", строфы обоих типов могут естественно соседствовать в пределах одного эпизода, больше того – обе функции *draumvísur* порой совмещаются в одних и тех же стихах.

Описанные здесь события относятся к лету 1255 г. и прямо касаются исхода одной из кровопролитных битв "века Стурлунгов". Некую Йорейд, жену исландского бонда из Мидьюмдаля, начинает посещать во сне облаченная в темные одежды женщина, приезжающая на сером коне (гл. 190). И наездница, и ее лошадь превосходят размерами простых смертных и внушают сновидице страх. В первый день "великанша" сообщает молодой женщине, что держит путь с севера из обители мертвых (násheimr), и в ответ на ее расспросы в приличествующих случаю стихах раскрывает ей судьбы участников состоявшегося сражения. По прошествии шести ночей Йорейд вновь видит во сне ту же незнакомку и, вопрошая ее об участи поименно называемых ею исландских предводителей, опять выслушивает в ответ зловещую поэтическую речь, после чего пробуждается. Ее сновидения тем временем получают подтверждение наяву: на юг в Мидьюмдаль приходят вести о реальных обстоятельствах драмы, о которой ей впервые поведала в стихах *draumkona*.

Однако сны на этом не прекращаются. Спустя некоторое время Йорейд вновь является всё та же женщина. На этот раз она в синем одеянии, выглядит еще внушительнее и расположена к более пространным беседам. Первым делом незнакомка осведомляется у Йорейд, почему та не интересуется, кто она, и охотно сообщает ей свое имя. Перед Йорейд не кто иная, как Гудрун дочь Гьюки, знаменитая героиня древнескандинавского эпоса! Молодая женщина в смущении: чем вызвано явление язычницы? "Тебя не должно заботить, христианка я или язычница, – заверяет ее пришелица из обители мертвых, – ибо я друг моим друзьям". Ободренная этими словами, Йорейд принимается расспрашивать Гудрун о том, как она относится к ее современ-

никам, самым могущественным людям страны, и слышит в ответ то одобрительные, то, напротив, суровые и нелицеприятные суждения своей собеседницы, которые она высказывает в кратких и веских сентенциях и стихах. Последние же слова Гудрун должны были заставить Йорейд с еще большим доверием прислушаться к прозвучавшим во сне речам. Оказалось, что пришелица из языческого прошлого была вовсе не чужда "нового обычая": "Теперь ты увидела это трижды, ибо все хорошее случается трижды. Это так же верно, как и то, что хороша Божественная Троица" (*Sturl. I, 521*).

Несмотря на, казалось бы, уже состоявшееся прощание, позднее, той же осенью, Йорейд довелось в четвертый раз повстречаться с Гудрун. Женщина из сновидения держала путь с востока, и к хвосту ее коня был привязан труп человека, бывшего одним из злейших недругов Гицура сына Торвальда, первого человека страны, – такова была расплата этого несчастного за убийство сына Гицура, Халля[47]. Стегнув коня, перед тем как навсегда исчезнуть, *draumkona* произнесла вису, в которой высказала свое суждение уже не об отдельных персонажах бурного века Стурлунгов, но о судьбе Исландии:

Þá vas betra,	Тогда было лучше, когда
es fyr baugum réð	властвовал над [золотыми] кольцами
Brandr enn örvi	Бранд Щедрый
ok burr skata.	и сын великодушного.
En nú es fyr löndum	А теперь стали властителями над землями
ok lengi mun	– и долго ими пребудут
Hákon konungr	конунг Хакон
ok hans synir.	и его сыновья.
Sturl. I, 522	

Как и ранее Эгиль, Гудрун дочь Гьюки является, чтобы выразить в стихах свое негативное отношение к происходящему: она противопоставляет наступившую эпоху "доброму старому времени", когда еще не перевелись настоящие герои. Упоминаемый в этой строфе Бранд Щедрый, исландец, живший в конце X – первой половине XI в., вовсе не случайно был выбран ею в противовес новым правителям страны, "конунгу Хакону и его сыновьям". Бранд одержал в свое время верх над королем Норвегии Харальдом Суровым, преподав ему наглядный урок благородного и бескорыстного поведения; вдобавок к этому считалось, что во всей Исландии не сыскать было человека, который больше него подходил бы на роль правителя страны[48]. Некоронованный "конунг" Исландии, смело бросивший вызов настоящему норвежскому конунгу, – вот с кого, по мнению героини древних времен и, по всей видимости, стоящего за нею рассказчика, следовало брать пример. Вмешательство в земные дела пришелицы из далекого славного прошлого (кстати сказать, бургундской королевы, на деле не имеющей ни малейшего отношения к Исландии, но здесь определенно воспринимаемой в качестве именно исландской героини!) передает горькое разочарование и тревогу за будущее страны.

Между тем как уже упоминалось, согласно хронологии саги, данный эпизод относится к 1255 г., тогда как Исландия подпала под власть Норвегии в 1262–1264 гг. Из этого следует, что стихи, в которых как об уже свершившемся факте говорится о еще не наступившей эпохе норвежского владычества, прозвучали в саге явно преждевременно. Не в последнюю очередь это обстоятельство дало основание считать, что, подобно "эрлюгсстадирскому эпизоду", рассказ о сновидениях Йорейд – позднейшая интерполяция в тексте "Саги об исландцах", не имеющая отношения к авторскому замыслу Стурлы Тордарсона[49]. Так это или нет – вопрос посторонний для настоящего исследования, однако знаменательно, что пристрастный и "оценочный" характер последней висы Гудрун заслоняет от нас, очевидно, одновременно присутствующий в ней первоначальный, пророческий смысл стихов, услышанных во сне. Перед тем как навсегда удалиться, героиня древности уже не в ответ на расспросы своей собеседницы, как это было во время ее прежних посещений, но по собственному почину сообщает Йорейд о том, чтó она провидит в недалеком будущем их страны.

И все же наиболее надежным доказательством устойчивости и неизменности главной функции *draumvísur* в исландской литературе, вероятно, должны считаться известные нам (пусть и немногочисленные) случаи ее преднамеренного обыгрывания[50]. Использование вис, *якобы произнесенных во сне*, в качестве фиктивного предостережения не просто разоблачает прием предвосхищения, но прежде всего свидетельствует о регулярности и эффективности употребления подобных стихов в качестве "настоящих" пророчеств.

В одном из эпизодов "Пряди о Халли Челноке" ("Sneglu-Halla þáttr"), исландском скальде-трикстере, приближенном Харальда Сурового, рассказывается о том, как, будучи в Англии, Халли сыграл злую шутку с тамошним правителем Харальдом Гудинасоном (Годвинсоном): воспользовавшись неопытностью Харальда и его придворного поэта (как выяснилось, несведущего в скальдическом стихосложении), он вместо хвалебной песни произнес в честь короля полную бессмыслицу и к тому же хитростью получил за эти никчемные стихи хорошее вознаграждение. Пока конунг не разобрался в истинной "ценности" его поэтического приношения, Халли попытался бежать из страны. Однако оказалось, что он опоздал: все суда уже вышли в море. В гавани оставался лишь один корабль, но и на том ему не нашлось места, поскольку он был занят купцами из южных стран, перевозившими тяжелые грузы. Хозяин корабля заверил Халли, что охотно возьмет его на борт, если тот придумает способ заставить купцов отказаться от поездки.

Халли остановился в одном доме с купцами. Как-то ночью он сильно метался во сне, и им не скоро удалось разбудить его. Когда же он пробудился, они стали расспрашивать его о том, что ему снилось. Халли отвечал, что отныне не станет больше добиваться места на корабле, потому что во сне ему явился "страшный с виду человек и сказал следующее:

Hrang 's þars hávan þöngul
heldk, síz fjör of seldak;
sýnt 's at sitk at Ránar,
sumir 'o í búð með humrum;
ljóst es lýsu at gista,
lönd ák út fyr ströndu;
því sitk bleikr í brúki,
blakir mér þari of hnakka,
blakir mér þari of hnakka.

Skj B I 359, 6

Море ревет там, где я схватился за длинную
водоросль, когда лишился жизни;
похоже, что я нахожусь у Ран[51],
кто-то нашел себе приют у омаров,
светло быть на постое у рыб;
мои земли простираются вдали от берегов,
потому я сижу бледный в морских зарослях,
бледные водоросли обвивают мою шею,
бледные водоросли обвивают мою шею".

Стоило людям из южных стран узнать об этом сне, как они отказались от намерения отправиться в плавание и покинули корабль: никто из них не сомневался, что им уготована неминуемая гибель в морской пучине. Халли не замедлил воспользоваться ситуацией и, признавшись шкиперу, что его рассказ – всего лишь уловка, занял их место и благополучно возвратился в Норвегию (*ÍSÞ, III, 2229*).

Заметим, что, умело создавая видимость зловещего предупреждения, герой имитирует не только традиционные внешние приметы будто бы посетившего его пророческого сна (кстати сказать, в сагах чаще сопровождающие "прозаические", а не "поэтические" сновидения): неспокойное поведение спящего, трудное пробуждение, ужасный облик увиденного им пришельца из мира мертвых и, наконец, содержание стихов утопленника, сообщающего о своем пребывании в морском царстве. Он имитирует также и каноническую форму *draumvísur*, не забывая о характерном для стихов этого типа "приговаривании" – повторе последней строки.

Хотя процитированная строфа Халли неопровержимо указывает на существование длительной традиции использования стихов, услышанных во сне, парадоксальным образом хронологически она являет нам самый ранний пример *draumvísa* с удвоением конечной строки в древнеисландской литературе. Как оказывается, вторая крайняя веха, завершающая "документально подтвержденную" историю этого вида поэзии, отстоит от первой без малого на девять веков. В опубликованном в начале минувшего столетия рассказе собирателя народных сказок Сигфуса Сигфуссона сообщается о происшествии, приключившемся с ним самим[52]. Дело было весной 1910 г. перед самой пасхой. В округе закончились запасы зерна, и жители с нетерпением ожидали прибытия корабля с продовольствием, однако помощь запаздывала. Накануне долгожданного дня Сигфусу приснилось, что к его постели приблизилась неизвестно откуда появившаяся статная немолодая женщина и сказала: "Я пришла, чтобы спасти". Первое же, что он услышал, когда пробудился, было известие о том, что корабль вошел во фьорд. А спустя несколько дней у него был другой сон. На этот раз ему снилось, что он в зеленой долине, радовавшей глаз своими красками. Шум весеннего ветра смешивался с каким-то посторонним звуком, в котором он постепенно начал различать ликующее женское пение и смех. Этот голос привел его к горной пещере; в ней, прямо у зияющего черного провала, сидела огромная красави-

ца великанша. Восхищенный ее видом, фольклорист отметил про себя, что все слышанное им прежде о безобразном облике великанш, не соответствует истине. Глядя в его сторону, но будто не замечая его, великанша пела, раскачиваясь в такт из стороны в сторону. Когда он вслушался в слова ее песни, то убедился, что это – стихи в "древнем размере" и все концовки в них повторяются дважды или трижды. В стихах говорилось о непогоде и лишениях, выпавших на долю людей. Сигфус попытался заучить строфу, но, проснувшись, смог припомнить лишь второй хельминг, который затем и привел полностью в своем рассказе. Заканчивался он так: *Seint en um síðir, seint þó um síðir* ("Поздно, но наконец-то поздно, однако наконец-то!"). И на этот раз сон оказался в руку: наутро подул сильный ветер, тронулся лед и с гор побежали весенние ручьи...

Как ни относиться к приведенному рассказу – с доверием (почему бы усердному собирателю фольклора не увидеть наконец во сне то, что было постоянным предметом его занятий наяву) или как к литературной мистификации, – оценивая его, мы заведомо станем руководствоваться иными критериями, нежели те, с которыми подходила к подобного рода историям средневековая аудитория. Более того, эти критерии окажутся прямо противоположными. Ведь именно те черты стихов из сновидений, которые, на взгляд современного читателя, с неопровержимостью указывают на их вымышленный и условный характер – стереотипность содержания и формальных особенностей *draumvísur*, трафаретность их функций и ситуаций, вводящих их в повествование, специфика и одновременно постоянство природы произносящих их существ, а также выбора их адресатов, – эти свойства, судя по всему, и придавали им достоверность в глазах средневековых слушателей. Появляясь там, где их по традиции можно было ожидать, в устах тех, кому свойственно было изрекать такие вирши, и в той "правильной" форме, в какую им надлежало облекаться, эти стихи доказывали тем самым свою надежность – качество, совершенно заслонявшее от аудитории саги ныне интересующий исследователей вопрос о том, кому в действительности могло принадлежать авторство строф, услышанных во сне.

Примечания

[1] В древнескандинавской литературе это "перетекание" имеет место в некоторых героических песнях "Старшей Эдды".

[2] См., например: *Friis-Jensen K.* Saxo Grammaticus as Latin poet: Studies in the verse passages of the Gesta Danorum. Roma, 1987. P. 39 ff.; *Poole R.* Introduction // Skaldsagas: Text, vocation, and desire in the Icelandic sagas of poets / Ed. R. Poole. B.; N.Y., 2001. P. 6.

[3] Ср.: *See K. von.* Sagaprosa als Partner von Skaldenstrophen // Mediaeval Scandinavia. 1978–1979 (pub. 1982). Vol. 11.

[4] См.: *Bjarni Einarsson.* On the rôle of verse in saga-literature // Mediaeval Scandinavia. 1974. Vol. 7. P. 118–125.

[5] Об особенностях хвалебной поэзии скальдов см. в кн.: *Гуревич Е.А., Матюшина И.Г.* Поэзия скальдов. М., 2000.

[6] Ср. попытки выявить такие черты: *Циммерлинг А.В.* Исландские скальды и их аудитории // Исландские саги / Пер. А.В. Циммерлинга. М., 2000. С. 423–431; *Gade K.E.* The dating and attributions of verses in the Skald sagas // Skaldsagas... P. 50–74.

[7] См. об этом подробнее в разделе "Древнескандинавские представления о поэте и поэзии" в кн.: *Гуревич Е.А., Матюшина И.Г.* Указ. соч.

[8] См.: *Смирницкая О.А.* Скальдические отдельные висы // Малые формы фольклора: Сб. статей памяти Г.Л. Пермякова. М., 1995. С. 286.

[9] *Рыба ратной рубашки* = меч (*ратная рубашка* = кольчуга); *Рёгнир меча* = воин; *Звери щитов* = мечи; *Гуси крови* = вороны; *ястреб ран* = ворон; *Озеро ран* = кровь.

[10] См.: *Lämmert E.* Bauformen des Erzählens. 2. Aufl. Stuttgart, 1967. S. 139 ff. Всего в древнеисландской литературе сохранилось около 60 *draumvísur* (см. *Skj. A, B I–II*), причем больше половины от общего числа таких строф – в "Саге о Стурлунгах".

[11] Предполагается, что в основу "клонтарвского эпизода" автор "Саги о Ньяле" положил часть из ныне утраченной "Саги о Бриане". См.: *Lönnroth L.* Njáls Saga: A critical introduction. Berkeley, 1976. P. 226 ff.

[12] Здесь и ниже перечислены имена валькирий.

[13] О Клонтарвской битве рассказывается также в "Саге о Торстейне сыне Халля с Побережья" (гл. 2), однако интересующие нас видения в ней не упоминаются. Между тем с именем этого родовитого исландца, фигурирующего и в других источниках, связан короткий рассказ, центральное место в котором принадлежит стихам, услышанным во сне, – "Сон Торстейна сына Халля с Побережья".

[14] См.: *Holtsmark A.* "Vefr Darraðar" // Maal og minne. 1939. S. 74–96.

[15] Ibid. S. 84, 96.

[16] Ср. примечания М.И. Стеблин-Каменского в кн.: Старшая Эдда / Лит. памятники. М.; Л., 1963. С. 254 и след.

[17] См.: *Holtsmark A.* Op. cit. S. 93. Прямые параллели с видением Дёрруда и "Песнью валькирий" могут быть обнаружены в одном из многочисленных сновидений, встречающихся в "Саге об исландцах" (гл. 23). О вероятном магическом смысле этого эпизода см.: *Stefán Einarsson.* Alternate recital by twos in Wídsíþ (?), Sturlunga and Kalevala // Arv. 1951. S. 59–83.

[18] О влиянии на сагу христианской агиографии см.: *Lönnroth L.* Op. cit. P. 91. Вообще же, как показывают специальные исследования, соединение исконных германских представлений с мотивами, почерпнутыми из европейской "книжной" культуры, – нередкое явление в отчетах о сновидениях, которыми изобилует древнеисландская литература. Высказывались даже предположения о вероятности довольно раннего проникновения на Север самого популярного в Средние века сонника "Somniale Danielis Prophetae", или "Oneirokritikon", IV в. (*Larsen S.* Antik og nordisk drømmetro // Aarbøger for nordisk Oldkyndighed og Historie. 1917. Bd. 7. 3. Række. S. 37–85), однако найденный десятилетия спустя исландский перевод этого текста сохранился лишь в рукописи начала XVI в. (*Turville Petre E.O.G.* An Icelandic version of the Somniale Danielis // Nordica et Anglica: Studies in honor of Stefán Einarsson. The Hague, 1968. S. 19–36; см. также: *Idem.* Dream symbols in Old Icelandic literature // Festschrift Walter Baetke / Hrsg. von K. Rudolph, R. Heller, E. Walter. Weimar, 1966. S. 343–354).

[19] *Гейррёда дщерь* = великанша (Гейррёд – мифический великан).

[20] Толстый – прижизненное прозвище Олава Святого.

[21] Мотив кровавого дождя многократно появляется и в собственно сновидениях в "Саге об исландцах", причем в этой саге – именно в стихах, услышанных во сне. Высказывалось предположение, что он мог быть заимствован из жития св. Фомы Кентерберийского (см.: *Glendinning R.J.* Saints, sinners, and the age of the Sturlungs: Two dreams from *Íslendinga Saga* // Scandinavian Studies. 1966. Vol. 38. P. 90 ff.).

[22] Как известно, Харальда Сурового сменил на престоле его сын Олав Тихий (1066–1093), а ему наследовал Магнус Голоногий (1093–1103), после которого правили его сыновья, Эйстейн (1103–1123), Олав (1103–1115) и Сигурд Крестоносец (1103–1130). В этом сне, таким образом, "сформулирован" тот же принцип изображения истории Норве-

гии как чередования воинственных и миролюбивых конунгов, который проводится в "Круге Земном".

[23] См.: Morkinskinna / Utg. C.R. Unger. Christiania, 1867. S. 112.

[24] Hemings þáttr Áslákssonar / Ed. G. Fellows Jensen (Editiones Arnamagnæanæ. Series B, Vol. 3). Copenhagen, 1962. S. 45. Цитаты приводятся в орфографии рукописи, в скобках раскрываются сокращения, обычно применяемые писцами при дословных повторах.

[25] См.: Íslenzkar þjóðsögur og ævintýri / Safnað hefur Jón Árnason. Ný útg. Árni Böðvarsson, Bjarni Vilhjálmsson. Reykjavík, 1961. Bd. 1. Bls. 155, 226.

[26] Этот перечень, состоящий из десяти снов и восьми видений, принято считать позднейшим добавлением к тексту саги, возможно основанном на устной традиции, в которой хранились предания об этом событии (см.: *Glendinning R.J.* Träume und Vorbedeutung in der Islendinga Saga Sturla Thordarsons. Bern; Frankfurt a.M., 1974. S. 186 ff.; *Idem.* The dreams in Sturla Þórðarson's *Íslendinga Saga* and literary consciousness in 13th century Iceland // Arv. 1973–1974. Vol. 29–30. S. 128–148). Здесь не место обсуждать справедливость этой точки зрения, заметим только, что независимо от того, входило ли нагнетание предзнаменований в авторский замысел Стурлы Тордарсона или нет (в предшествующих главах саги уже приводилось несколько вещих снов по тому же поводу), оно, очевидно, отвечало запросам аудитории и вполне соответствовало представлениям о том, как должен быть устроен рассказ о событии большой общественной значимости. Не случайно этот перечень обнаруживает очевидное сходство с ранее рассмотренными эпизодами "Саги о Ньяле" и "Пряди о Хеминге".

[27] Это фактически составляет почти половину от общего числа строф, поскольку из 18 вис три дефектны или цитируются не полностью и, следовательно, не могут учитываться при подсчетах.

[28] Наполнить чашу Хель = утолить голод.

[29] *Svá er um Flosa ráð / sem fari kefli* (*ÍF, XII, 321*) – букв. "с кознями Флоси, как с катящимся катком", т.е. они высекают пламя.

[30] В последнем случае рассказчик даже намеренно расставляет временные ориентиры, заботясь, чтобы у читателя не оставалось сомнений в том, что увиденный Хильдиглумом "за двенадцать недель до зимы" пожар запылал прежде, чем поджигатели прибыли к усадьбе Ньяля: следующая же глава открывается сообщением, что, "когда до зимы оставалось два месяца", Флоси созывает своих людей и отправляется в путь осуществлять задуманное.

[31] *Snorri Sturluson.* Edda: Háttatal / Ed. A. Faulkes. Oxford, 1991. P. 39.

[32] О гальдралаге см.: *Lindquist I.* Galdrar: De gamla germanska trollsångernas stil undersökt i samband med en svensk runskrift från folkvandringstiden. Göteborg, 1923 (Göteborgs Högskolas Årsskrift 29, I). Следует заметить, что и в "Перечне размеров" Снорри Стурлусона образец гальдралага приводится сразу же вслед за образцом льодахатта.

[33] См. также: *Мелетинский Е.М.* "Эдда" и ранние формы эпоса. М., 1968. С. 35 и след., 346 и след.

[34] Старшая Эдда. С. 44. О заклятье Скирнира см.: *Dronke U.* The poetic Edda. Oxford, 1997. Vol. 2: Mythological poems. P. 392–399.

[35] Цит. по: *Топорова Т.В.* Язык и стиль древнегерманских заговоров. М., 1996. С. 127–128. Ср. также примеры сходной структуры в древнеанглийских заговорах (Там же. С. 149–150):

Gif ðu wære on fell scoten	Если у тебя проколота кожа,
oððe wære on flæsc scoten	или проколото тело,
oððe wære on blod scoten	или проколота кровь,
oððe wære on lið scoten,	или проколоты суставы,
næfre ne sy ðin lif atæsed;	пусть не будет разрушена твоя жизнь;
gif hit wære esa gescot	Если это колотье асов,
oððe hit wære ylfa gescot	или это колотье эльфов,
oððe hit wære hægtessan gescot,	или это колотье ведьм,
nu ic wille ðin helpan...	теперь я хочу тебе помочь...
"For a sudden stitch", v. 20–24	*"Заклинание от внезапного колотья"*

Заговоры подобного типа, но относящиеся к более поздней эпохе (XV в.), сохранились и в Исландии (см.: *Stefán Einarsson*. Op. cit. S. 64).

36 Ср. в "Песне Дёрруда": Vindum, vindum / vef darraðar (v. 4^{1-2}, 5, 6).

37 Рёгнир – имя Одина.

38 В результате в формальном отношении аналогия со строфой из "Речей Высокого", по сути дела, исчерпывается троекратным начальным повтором глагола "умирать".

39 Ср.: "...в скальдической висе, отдельные предложения которой расчленены на части и превращены в материал для синтаксического орнамента, линейность текста демонстративно нарушена" (*Смирницкая О.А*. Стих и язык древнегерманской поэзии. М., 1994. Т. 2. С. 357; ср. также с. 385).

40 Ср. историю Торлейва Ярлова Скальда (*ИС, II, 446–457*); об упомянутых скальдических жанрах см.: *Гуревич Е.А., Матюшина И.Г.* Указ. соч. Ч. III, гл. 2, 3.

41 Ср.: "В гальдралаге уже намечена основная метрическая инновация скальдов – усиление конца строки канонизованной рифмой, однако сделано это не с помощью формализованного звукового повтора, но предельно семантизированным лексемным тождеством" (*Гуревич Е.А., Матюшина И.Г.* Указ. соч. С. 461; см. также с. 490).

42 Ср.: *Смирницкая О.А*. Указ. соч. С. 421.

43 Исландские саги / Пер. А.В. Циммерлинга. М., 2000. С. 271.

44 Дословные повторы в начале хельминга (ср.: Framm gekk *dóms*, at *dómi* / *dóm*spákr, hinns lög rakði – букв. "Судомудрый, который добивался закона по суду, вперед шел суда", v. 2^{1-2}) или варьирование одного и того же корня (...*fen*gi / *fang*sæl..., v. 2^{5-6}; þess es *endr* fyr *enda* / *end*þings..., v. 3^{5-6}). См. комментарии А.В. Циммерлинга к переводу пряди, а также построчный разбор стихов (Исландские саги. С. 387 и след., 617–620).

45 Это опять-таки в равной мере касается как собственно *draumvísur*, так и стихов из видений. В "Саге о Ньяле" (гл. 78) рассказывается, что сын Гуннара, Хёгни, и его друг Скарпхедин однажды ночью присутствуют при том, как Гуннар произносит из раскрывшегося кургана вису с повторяющейся последней строкой, в которой подвигает своего сына на месть (*ИС, II, 180*).

46 См.: *Guðrún Nordal*. Tools of literacy: The role of skaldic verse in Icelandic textual culture of the twelfth and thirteenth centuries. Toronto, 2001. P. 143; *Idem*. Nú er hin skarpa skálmöld komin // Skáldskaparmál: Tímarit um íslenskar bókmenntir fyrri alda. 1. hefti. Reykjavík, 1990. Bls. 211–225. Нельзя, впрочем, исключить, что помимо пророческой оценочную функцию могли иметь некоторые стихи из сновидений, известные и из других саг, например виса Олава Святого, приснившаяся Харальду Суровому перед его походом в Англию (см. выше).

47 Ранее сам Гицур без колебаний исполнил приказ короля Норвегии убить Снорри Стурлусона, своего бывшего тестя. Это он возглавил отряд, нагрянувший в Рейкьяхольт в ночь на 23 сентября 1241 г.

48 См. "Прядь о Бранде Щедром" (*ИС, II, 503–505*), а также анализ этой истории в кн.: *Гуревич Е.А*. Древнескандинавская новелла: поэтика "прядей об исландцах". М.: Наука, 2004. С. 140–149.

49 Ср.: *Glendinning R.J.* Träume und Vorbedeutung in der Islendinga Saga Sturla Thordarsons. S. 246; *Pétur Sigurðsson*. Um Íslendinga sögu Sturlu Þorðarsonar // Safn til sögu Íslands og íslenzkra bókmennta að fornu og nýju. Reykjavík, 1933–1935. Bd. 6. N 2. Bls. 125.

50 За недостатком места мы не касаемся здесь одного из самых необычных произведений древнеисландской литературы – "Сна Одди Звездочета" (о нем см. подробно: *Гуревич Е.А*. Древнескандинавская новелла... С. 345–355). В этом пародийном рассказе о сновидении также цитируются *draumvísur*, однако они используются в несвойственных им функциях: это большие фрагменты сочиненных во сне хвалебных песен, которые удается запомнить их автору – человеку, никогда не слагавшему стихи наяву.

51 Ран – морская богиня.

52 *Sigfús Sigfússon*. Dulsýnir. 1915. Bls. 51–53 (цит. по: *Stefán Einarsson*. Alternate recital by twos. S. 68–69).

Принятые сокращения

ИЗДАНИЯ И ПЕРЕВОДЫ

ÍF – Íslenzk Fornrit.
ÍSÞ – Íslendinga sögur og þættir. I–III / Ed. Bragi Halldórsson et al. (Svart á hvítu). Reykjavík, 1987.
Skj. A, B – Den norsk-islandske skjaldedigtning / Udg. Finnur Jónsson. København, 1973. Bd. B I, II.
Sturl. – Sturlunga saga / Ed. Jón Jóhannesson, Magnús Finnbogason, Kristján Eldjárn. Reykjavík, 1946. [Bd.] I, II.
ИС – Исландские саги / Под ред. О.А. Смирницкой. СПб., 1999. Т. 1, 2.
КЗ – *Снорри Стурлусон*. Круг Земной. М.: Наука, 1980. (Лит. памятники).

ЭДДИЧЕСКИЕ И СКАЛЬДИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

Grm.	– "Grímnismál"	– "Речи Гримнира".
Háv.	– "Hávamál"	– "Речи Высокого".
Ht.	– "Háttatal"	– "Перечень размеров".
Skm.	– "For Scírnis"	– "Поездка Скирнира".
Sd.	– "Sigrdrífomál"	– "Речи Сигрдривы".
Vm.	– "Vafðrúðnismál"	– "Речи Вафтруднира".



Е.В. Халтрин-Халтурина

АНТОЛОГИЯ ПОЭТИЧЕСКИХ ФОРМ В "СТАРОЙ АРКАДИИ" ФИЛИПА СИДНИ: ПОД ЗНАКОМ ПРОТИВОСТОЯНИЯ АПОЛЛОНА И КУПИДОНА

Обещая в письме, датированном 18 октября 1580 г., брату Роберту прислать рукопись своей "затейливой книжки, Бог даст, к февралю"[1], Филип Сидни имел в виду первый вариант пасторального романа, известного в истории литературы как "Старая Аркадия". Роман этот создавался для семейного развлечения, и главным его адресатом была младшая сестра поэта Мэри Пемброук. Вышедшее из-под пера Сидни прозиметрическое произведение состояло из пяти книг-действий, чередующихся с четырьмя группами пастушеских эклог, которые более поздние исследователи творчества Сидни называют интермедиями. Действуя в соответствии с принципами, высказанными в "Защите поэзии", согласно которым функция литературы не только развлекательная, но и дидактическая, Сидни ставит в своем романе вопросы нравственного, политического и даже историко-литературного характера. Его повествование содержит 77 стихотворных вставок, которые весьма разнообразны по содержанию, объему, используемым размерам, наконец, жанровым особенностям. Здесь встречаются различные твердые формы (секстина, двойная секстина, сонеты разных типов, венок десятистиший), а также подражания античным строфам – сапфической, асклепиадовой, фалекию. Некоторые стихотворные вставки близки по своему содержанию и стилистическим особенностям к средневековым жанрам (фаблио, блазон)[2]. В романе используются терцины, октавы, александрийский стих; имеются пастушеские дебаты и ламентации, эпиграммы и эпиталама.

Следовательно, в своей попытке совместить "приятное с полезным" Сидни создал для сестры своеобразную антологию жанровых форм, уникальную по своему разнообразию для Англии конца XVI столетия. Мы попытаемся проследить, какая связь существует между тематикой и формой стихотворений, представленных в "Старой Аркадии", как стихотворные формы распределены между персонажами и частями романа, а также как представления Сидни о сущности и функциях поэзии отразились в созданной им системе жанров.

Каждая антология строится по некоторому принципу. Наш подход к роману как к антологии жанровых форм помогает обнаружить определенную "систему координат", присутствующую в "Старой Аркадии": переходя к стихотворной речи – будь то в книгах-действиях или интермедиях, – главные герои произведения, как правило, обнаруживают свое подданство Аполлону или Купидону. Купидон в стихах "Старой Аркадии" представлен как демонический антипод солнечного божества. Вознося хвалу одному божеству, герои тем самым отрекаются от другого, что непосредственно сказывается на форме их стихотворных высказываний и на их последующей судьбе в романе.

Открыто тема противостояния Аполлона и Купидона заявлена в первой интермедии. При свете факелов и перед лицом венценосного семейства Аркадии пастухи исполняют хороводные песни и эклоги о безответной любви. И Купидон – пожалуй, единственный раз за все время романа – "материализуется" у них на глазах. Как пишет Сидни, ошибочно увидев в любовных песнях юных пастухов лишь выражение чувственной страсти, вдохновленной Купидоном, два убеленных сединами пастуха, Герон (*греч.* "возраст") и Дикус (*греч.* "справедливость"), решают выступить против божества и выпороть кнутом этого по-детски пухлого младенца. В то же время Дикус снимает личину с Купидона, нарисовав на плакате его "истинное" лицо: морщинистый дьявол с рогами, ослиными ушами, раздвоенными копытами, все тело которого усыпано глазами, восседает над виселицей. В правой руке Купидон держит лавровый венок, в левой – кошель с деньгами. Изо рта его спускается бечева с портретами мужчины и женщины – двух его жертв. Это описание кажется весьма необычным: оно вызывает в памяти скорее стихотворение "L'Amore del Diavol tien semblanza" (ок. 1290 г.) Фредерико дель Амбы и гравюры из более ранних книг эмблем[3], чем традиционный ренессансный образ Купидона[4].

В елизаветинской Англии Купидона чаще всего изображали в виде крылатого нагого "putto" с луком и стрелами, заменяемыми иногда факелом (таким он, кстати сказать, появляется и в цикле сонетов "Астрофил и Стелла"[5]). Что касается острых когтей грифона, хорошо известных современникам Боккаччо, то к елизаветинским временам они практически вышли из моды. А слепота Купидона, ассоциировавшаяся со скрытностью, ночным мраком, нечувствительностью и грехом и некогда позволявшая сближать его со Смертью и Фортуной, в Англии периода Ренессанса уже не была неотъемлемой чертой бога любви. Описания Купидона стали предметом импровизаций и "jeu d'esprit", популярных при королевском дворе, – и поэты позволяли себе рассуждать об Эроте с известной долей вольности, зачастую приписывая слепоту невинности, а зрячесть вожделению, чтó Сидни с успехом и демонстрирует на протяжении всего романа.

Выслушав выступление Дикуса, правитель Аркадии Базилий удивляется столь непривычному, дьяволоподобному изображению Купидона и спрашивает, почему пастух преобразил любезного малыша до неузнаваемости.

В ответ Дикус толкует смысл эмблемы прозой и стихами. Последние, “Poor painters oft with silly poets join” (“Нередко горе-живописцы и легкоумные поэты, объединясь...” – № 8[6]), представляют собой шестистишия, написанные пятистопным ямбом (строки рифмуются *абабвв*; в нечетных строках первый слог получает дополнительное ударение). Дикус сообщает, что Купидон – вовсе не небесное создание, а внебрачное дитя Аргуса и Ио, бог похоти, распространяющий “заразу” влюбленности. Столь гневное обличение Купидона не могло не вызвать у слушателей опасений и молодой пастух Хистор (*греч.* “история”), пытавшийся закрыть себе уши во время пения Дикуса, напоминает собравшимся о мстительности Купидона, которую пришлось испытать на себе даже “самому Аполлону”. Предпочитая не комментировать распри богов, осторожный Хистор ограничивается лишь тем, что обращает внимание собравшихся на противоборство Аполлона и Купидона – противоборство, которое вносит раздор в Аркадию.

Примечательно, что, принимая сторону того или другого божества, герои Аркадии, как правило, выбирают и определенную форму речи. Например, Дикус *клеймит* Купидона дважды: как прозой, так и стихом. Хистору же, несмотря на его желание повторить увещевание о могуществе Купидона еще и в форме песни, в сложении стихов отказано. Как только Хистор собирается приступить к пению, Герон демонстративно прерывает его под предлогом, что “неприлично языку молодого человека злоупотреблять вниманием солидных слушателей”[7]. Как мы увидим, это далеко не единственный случай, когда герои “Старой Аркадии” ставят под сомнение пригодность той или иной формы речи, того или иного жанра для своих высказываний.

Во всех интермедиях главными певцами являются пастухи, почитающие Аполлона. Если у пастухов речь заходит о Купидоне, то в стихотворении он всегда получает негативную оценку, в то время как в “демократичной” прозе иногда допускаются и речи в защиту Купидона, подобные рассказам Хистора.

В книгах-действиях же, населенных героическими и куртуазными персонажами, которые решают проблемы нравственного долга и любовного служения, выбор речевых и жанровых форм не столь предсказуем. У каждого из главных героев – немолодого правителя Аркадии Базилия, юных иноземных принцев Мьюзидора и Пирокла – своя серия испытаний, и эти испытания отражаются в последовательных сериях стихотворений. Поскольку все упомянутые герои страстно влюблены, Купидону посвящено подавляющее большинство поэтических вставок в книгах-действиях: главным образом сонетов, разнообразных по стилю и способу рифмовки. Их количество особенно возрастает в третьей книге, что совпадает с кульминацией драматического напряжения. Но как и в интермедиях, в книгах-действиях положительно заряженный отточенный стих получает “особый статус” по сравнению с “демократичной” прозой и с негармоничным или сниженным стихом[8].

"Старая Аркадия" Сидни обладает признаками драматического произведения. И это неудивительно. Поэт был окружен людьми, определявшими лицо и судьбу английского театра. Родной дядя Филипа и Мэри, лорд Лестер, был не только в течение длительного времени фаворитом королевы Елизаветы и позднее отчимом Пенелопы Деверё (прототипа Стеллы сиднеевского цикла сонетов), но и покровителем первой из влиятельных английских театральных трупп, названной его именем – "Люди Лестера". Труппа эта просуществовала с 1559 по 1588 г. (год смерти Лестера). Именно из этой труппы вышел Джеймс Бёрбедж, выстроивший в 1576 г. первое в Англии стационарное здание для представлений – "Театр" ("The Theatre"), в котором "Люди Лестера" надолго обосновались. По утверждению некоторых исследователей, именно к труппе Лестера, выступившей в Стратфорде-он-Эвон в 1586 г., присоединился Шекспир[9]. А шутом Лестера одно время, в частности сопровождавшим его в Нидерланды в 1585–1586 гг., был Уильям Кемп, знаменитый комик того времени, для которого Шекспир позже создаст роли ткача Основы (Bottom) для "Сна в летнюю ночь", Ланса (Launce) для "Двух веронцев" и, возможно, даже Фальстафа. С другим великим комиком, Ричардом Тарлтоном, Филип Сидни был не только знаком лично, но и – вопреки всем классовым предрассудкам – породнился, став крестным отцом его сына[10]. Такая вовлеченность Сидни в судьбы театрального мира не прошла бесследно для текста "Аркадии".

Сидни не только называет части своего произведения "книгами или действиями" ("books or acts"), но и организует пространство романа, подобно пространству драматического произведения; кажется, что персонажи "Старой Аркадии" перемещаются по сцене театра того времени, то спускаясь на самый нижний ярус сцены в так называемый люк-"ад" ("the hell"), то задерживаясь на среднем ярусе – просцениуме, где находится пространство цветущего луга, то воспаряя ввысь до королевского балкона и даже выше: до "хижины"-"небес" ("the heavens")[11]. Следовательно, выстраивая стихотворный материал в рамках своей антологии, автор учитывает не только распределение жанровых форм между героями, но и их звучание в разных частях сцены: между "небесами" и "адом", соотносящимися с сияющим божеством (Аполлоном) и демоничным духом (Купидоном).

Поскольку действие романа происходит на территории Аркадии, определяющими являются поступки правителя Аркадии герцога Базилия. Именно его троекратное восстание против порядка – отречение от трона в форме прозы, отречение от Феба ради возлюбленной в форме английского квинтета, отречение от Феба ради темноты ночи в форме итальянского сонета – накладывает на него ответственность за отравление нравственной атмосферы вверенной ему страны. Отвергнув главное солнечное божество и дельфийские предсказания, которые облечены в форму "половинного сонета"[12] (четверостишие и терцет), Базилий бросает вызов нормальному течению времени, определяемому движением солнца. Чтобы избежать предсказанных оракулом несчастий, Базилий вместе с женой Гинисией, дочерьми и

прислуживающим семейством буффона Даметаса скрывается в лугах Аркадии. Туда же следуют инкогнито Мьюзидор и Пирокл, влюбленные в дочерей Базилия Памелу и Филоклею. После отречения от трона герцог отмечает свой День рождения, День "свадьбы", День "смерти", День "воскресения" в четыре следующие друг за другом дня; к концу романа все предсказания оракула благополучно сбываются и никто из героев не погибает. События жизни герцога становятся определяющими вехами в судьбах всех героев "Аркадии". Поэтому в первую очередь мы рассмотрим стихотворные речи Базилия и его супруги Гинисии.

С Базилием связано всего восемь стихотворных вставок из 77 (№ 1, 15, 26, 38, 52, 55, 59, 69), которые если и поются им, то без сопровождения музыкальных инструментов, что примечательно: другие венценосные мужи "Старой Аркадии" пользуются музыкальными инструментами. Мьюзидор, например, играет на пастушеской свирели, лире и арфе. Пирокл предпочитает сопровождение лиры и лютни. Считалось, что между музыкальной гармонией и божественной гармонией космоса существует прямая связь; поэтому от благородного человека и образованного придворного ожидалось, что он умеет и настроить инструмент, и исполнить на нем приятную мелодию. Ясно, что, не давая в руки Базилию, исполняющему любовные песни, ни лиру, ни арфу, ни лютню, Сидни подчеркивает его разлад с гармонией мира.

Некоторые стихотворные вставки, связанные с Базилием, не получают не только инструментального сопровождения, но и голосового звучания. Например, предсказание оракула (№ 1), воспринятое герцогом на слух, доходит до читателя благодаря летописанию автора "Старой Аркадии". Сам же Базилий никогда не повторяет этого предсказания в стихотворной форме. Однако он несколько раз на протяжении романа пытается интерпретировать вещие стихи прозой – и каждый раз ошибочно. А свое стихотворное отречение от Феба ради нового идола, своей возлюбленной, Базилий преподносит ей в "немом" виде – начертанным на бумаге.

Особняком стоит ежегодный гимн аркадийцев Аполлону (№ 26). Он является примером вокальной музыки из репертуара Базилия, но, будучи поэзией не любовной, а сакральной, гимн не утрачивает гармонии от отсутствия инструментального сопровождения. Мелодичное, полифоническое звучание гимна достигается здесь благодаря согласному сочетанию голосов людского хора. Гимн Аполлону объединяет всех героев как книг-действии, так и интермедий; пространственно он звучит на всех ярусах сценической площадки Аркадии. Базилию же, который по долгу службы руководит исполнением гимна, полагается возносить голос с балкона. Александрийский стих, которым написан гимн, не был широко распространен в английской поэзии конца XVI в. Его использование в "Старой Аркадии", судя по всему, связано с интересом Филипа Сидни к творчеству поэтов французской "Плеяды". Как свидетельствует переписка Эдмунда Спенсера и Габриэля Харви 1579–1580 гг., в Лондоне было образовано поэтическое общество "Ареопаг" в подражание французской "Плеяде". Известно, что поэты "Ареопага" пи-

сали труды по просодии и классическому стихосложению и что Филип Сидни был среди наиболее видных членов этого Общества[13].

Что же подчеркивает Сидни подобным выбором не столь привычного для его английских современников стиха гимна Аполлону? Вот как М.Л. Гаспаров комментирует интерес к александрийскому стиху в современной Филипу Сидни Франции: «Новые ренессансные жанры, ориентированные на античность и старавшиеся отмежеваться от средневековых традиций, хотели подчеркнуть это и выбором стиха. ⟨...⟩. ⟨...⟩ в XVI в. (александрийский стих. – *Е.Х.-Х.*) был воскрешен поэтами "Плеяды", чтобы напоминать в эпосе об античном гексаметре, а в драме об античном триметре. В трагедии он появляется у Жоделя, в эпосе у дю Бартаса (1550–1560-е годы). Первое время он делит роль длинного стиха с 10-сложником (причем 12-сложник гордо называется "героический стих", а 10-сложник пренебрежительно "общедоступный стих", "vers héroique" и "vers commun"). Но в XVII в. он торжествует над своим соперником окончательно»[14]. Стало быть, строки традиционного гимна сиднеевской Аркадии должны были воскресить героический дух античности. Базилий, однако, несмотря на свое непосредственное участие в пении, поддержанию такого духа не способствует. Службу Аполлону он совершает без души, оставаясь глухим к смыслу произносимых слов, ибо мысли его (как показывает прозаическая часть текста, примыкающая к стихам) исполнены порочной страсти к "амазонке". На следующих страницах романа Базилий переиначит всё, к чему призывает гимн. Он возропщет и забудет о том, что "есть в испытаньях всех добро"; он перестанет заботиться о благополучии своих дочерей; он не станет укрощать свои бушующие страсти; он забудет о хрупкости песочных часов, отмеряющих минуты его жизни. Наконец, ради сомнительного мрака ночи он изменит идеалам "света" и "зрения", которые провозглашены в самом первом двустишии гимна: "Apollo great, whose beams the greater world *do light* (здесь и далее курсив наш. – *Е.Х.-Х.*), / And in our little world dost clear our inward *sight*", построенном на рифмах *light* и *sight* ("Великий Аполлон, чьи лучи и обширный мир *освещают*, / И наделяют проницательностью наш внутренний взор").

Если нежелание Базилия принять предсказания оракула и наставления традиционного гимна не препятствует его появлению в пасторальных интермедиях пастухов, то его письменное отречение от Феба (№ 38), названное "гимном возлюбленной" (которая "находит в этих и других его медвяных речах привкус лекарства и вредоносность яда"), становится тем рубежом, преодолев который герой уже не может вернуться в общество пастухов. После отречения от Феба Базилий в интермедиях более не появляется: его неодолимо влечет все ближе к люку-"аду". Становясь на колени, чтобы вручить свои вирши "амазонке", Базилий как бы спускается на нижнюю сценическую площадку; он становится ниже всех стоящих вокруг него героев. О том, что такое поведение герцога предосудительно, свидетельствует прозаическое замечание Сидни, уподобившего коленопреклоненного героя ста-

сали труды по просодии и классическому стихосложению и что Филип Сидни был среди наиболее видных членов этого Общества[13].

Что же подчеркивает Сидни подобным выбором не столь привычного для его английских современников стиха гимна Аполлону? Вот как М.Л. Гаспаров комментирует интерес к александрийскому стиху в современной Филипу Сидни Франции: «Новые ренессансные жанры, ориентированные на античность и старавшиеся отмежеваться от средневековых традиций, хотели подчеркнуть это и выбором стиха. 〈...〉. 〈...〉 в XVI в. (александрийский стих. – *Е.Х.-Х.*) был воскрешен поэтами "Плеяды", чтобы напоминать в эпосе об античном гексаметре, а в драме об античном триметре. В трагедии он появляется у Жоделя, в эпосе у дю Бартаса (1550–1560-е годы). Первое время он делит роль длинного стиха с 10-сложником (причем 12-сложник гордо называется "героический стих", а 10-сложник пренебрежительно "общедоступный стих", "vers hёroique" и "vers commun"). Но в XVII в. он торжествует над своим соперником окончательно»[14]. Стало быть, строки традиционного гимна сиднеевской Аркадии должны были воскресить героический дух античности. Базилий, однако, несмотря на свое непосредственное участие в пении, поддержанию такого духа не способствует. Службу Аполлону он совершает без души, оставаясь глухим к смыслу произносимых слов, ибо мысли его (как показывает прозаическая часть текста, примыкающая к стихам) исполнены порочной страсти к "амазонке". На следующих страницах романа Базилий переиначит всё, к чему призывает гимн. Он возропщет и забудет о том, что "есть в испытаньях всех добро"; он перестанет заботиться о благополучии своих дочерей; он не станет укрощать свои бушующие страсти; он забудет о хрупкости песочных часов, отмеряющих минуты его жизни. Наконец, ради сомнительного мрака ночи он изменит идеалам "света" и "зрения", которые провозглашены в самом первом двустишии гимна: "Apollo great, whose beams the greater world *do light* (здесь и далее курсив наш. – *Е.Х.-Х.*), / And in our little world dost clear our inward *sight*", построенном на рифмах *light* и *sight* ("Великий Аполлон, чьи лучи и обширный мир *освещают*, / И наделяют проницательностью наш внутренний взор").

Если нежелание Базилия принять предсказания оракула и наставления традиционного гимна не препятствует его появлению в пасторальных интермедиях пастухов, то его письменное отречение от Феба (№ 38), названное "гимном возлюбленной" (которая "находит в этих и других его медвяных речах привкус лекарства и вредоносность яда"), становится тем рубежом, преодолев который герой уже не может вернуться в общество пастухов. После отречения от Феба Базилий в интермедиях более не появляется: его неодолимо влечет все ближе к люку-"аду". Становясь на колени, чтобы вручить свои вирши "амазонке", Базилий как бы спускается на нижнюю сценическую площадку; он становится ниже всех стоящих вокруг него героев. О том, что такое поведение герцога предосудительно, свидетельствует прозаическое замечание Сидни, уподобившего коленопреклоненного героя ста-

рой служанке Данаи, которая надеялась поймать в свой фартук несколько капель золотого дождя, предназначавшегося госпоже[15]. Комизм и неестественность позы герцога усиливаются в глазах читателя еще и тем, что герцог, сам того не ведая, преклоняет колени перед переодетым молодым человеком, который в своем обычном виде сам рад был бы поклониться герцогу, чтобы просить руки его дочери.

В основу прощания Базилия с Фебом положен английский квинтет (т.е. квинтет свободной метрической организации, рифмующийся *абабб*[16]). Три квинтета и "ключ"-двустишие стихотворения помещены в окружение сонетов, из-за чего визуально они также воспринимаются как сонет, но сонет деформированный, в котором каждый катрен удлинился на одну строку. Возникает впечатление, что Базилий не может совладать со своими эмоциями и позволяет им выйти за рамки дозволенного, выплеснуться через край. На уровне стиха это ощущение подкреплено использованием анжамбманов, выбивающихся из общего ритма стихотворения. Наиболее "преступные" заявления Базилия не укладываются в строку, но переходят в следующую; тогда стихораздел выделяет рему – смыслонесущую часть предложения. Так, в конце второй строки стихотворения к Фебу, после исходной части сообщения "The high conceits thy heav'nly wisdoms breed..." ("Мысли высокие, что твоя мудрость внушает..."), стих оканчивается, и далее следует продолжение с неожиданной информацией: "my thoughts forget" ("...забыты мной"). Таким образом, охваченный страстью Базилий (который в этот момент протягивает руки к "амазонке") пытается "растянуть" строфы сонета и "удлинить" стихотворные строки, в чем, не без комического эффекта, ему препятствует стихораздел.

Последнее отречение Базилия от Феба звучит в пещере, которая располагается на самом дне театра: в люке под названием "ад". Это наиболее "итальянский" сонет во всей "Старой Аркадии" (возможно потому, что итальянский сонет традиционно ассоциировался с любовной темой). После пятистопного ямба, доминирующего в стихотворных вставках книг-действий, одиннадцатисложные строки этого сонета воспринимаются как удлиненные. Такой переход Сидни на женские рифмы – нечастое явление, а в сонетах особенно. Не случайно, анализируя цикл Филипа Сидни "Астрофил и Стелла", Л.И. Володарская пишет, что, хотя в песнях поэт и "вернул английской поэзии женскую рифму", "в сонетах Сидни использовал лишь мужскую"[17]. Однако в рассматриваемом сонете "женские рифмы" появляются – и придают ему особый "итальянский колорит". Об этой особенности итальянских сонетов мы можем прочитать у М.Л. Гаспарова: "В итальянском языке большинство слов имеет ударение на предпоследнем слоге, и поэтому в итальянском стихе обычно все окончания – женские. Не будучи, таким образом, обязаны заботиться о чередовании женских и мужских рифм (как во французском языке ⟨...⟩), итальянские поэты могли позволить себе более разнообразную рифмовку в терцетах – например, такую, как ⟨...⟩: *ВГД ВГД*"[18]. Сидни использует здесь слабые глагольные рифмы,

а также рифмы с суффиксом существительного *-easure*. Вот октет из сонета к ночи:

O night, the ease of care, the pledge of pleasure,
Desire's best mean, harvest of hearts affected,
The seat of peace, the throne which is erected
Of human life to be the quiet measure.

Be victor still of Phoebus' golden treasure,
Who hath our *sight* with too much *sight* infected,
Whose *light* is cause we have our lives neglected,
Turning all nature's course to self-displeasure

("О ночь, избавление от забот, обещание наслаждения, / лучшая пособница желания, жатва сердец, согретых любовью, / средоточие покоя, престол, воздвигнутый, / дабы с него точной мерой мерить жизнь человеков. / Торжествуй, как и прежде, над златыми сокровищами Феба, / который избытком зрелищ воспалил наше зренье, / Чей свет – причина того, что мы не видим собственной жизни, / источник неудовлетворенности всего живого").

Проникнутый пафосом возвеличения мрака и ночи, этот итальянский сонет по смыслу противоположен гимну Аполлону, что выражается не только в открытом очернении Феба и в указании на его опасные качества; сами идеалы "света" и острого "зрения" отвергнуты Базилием, а рифмы *light* / *sight* сдвинуты в сонете к ночи на второстепенные позиции: в середину 6-й и 7-й строк.

С Гинисией, супругой Базилия, связано шесть стихотворений (№ 40, 41, 42, 43, 54, 58). Бóльшая их часть представлена в романе как разнообразные надписи, которые находят герои. Одно из стихотворений (№ 54) начертано на лютне. Еще одно (две эпиграмматические строки, напоминающие финал английского сонета, остальные строки которого утрачены) – на бутылке с зельем, которое, по семейному преданию, помогло ее бабушке и дедушке создать домашний очаг. Гинисия полагает, что это зелье – приворотное, так как надпись гласит: "Let him drink this whom long in arms to fold / Thou dost desire, and with free power to hold" ("Дай выпить тому, кого ты жаждешь сжать в долгих объятьях и обнимать безо всяких помех"). Только в самом конце романа, когда отравившийся этим зельем Базилий пробудится от глубокого сна, станет ясно, что зелье Гинисии не приворотное, не ядовитое, а всего лишь снотворное.

В целом стихотворениям Гинисии присущи многие особенности, которые свойственны стихам Базилия: они лишены музыкального сопровождения; в них выражается недоверие к Аполлону и звучит мотив превращения лекарства в яд. Подобно Базилию, Гинисия разрушает форму английского сонета и склонна к использованию итальянских стихотворных форм (таким, как тосканская октава, – № 54). Как и Базилий, его супруга действует главным образом на нижних ярусах сценической площадки.

Пирокл и Филоклея – еще одна пара правителей в Аркадии; они повинуются не низким страстям (как Базилий и Гинисия) и не рассудку (как Мьюзидор и Памела), но здоровым стремлениям души и тела. Они никогда не порочат в своих песнях Аполлона. Вместе с тем они обращаются за поддержкой к Купидону. Благодаря такой "лояльности" по отношению к обоим божествам Пирокл и Филоклея произносят подавляющее большинство своих речей на среднем уровне сцены. Думается, тяготение Пирокла и Филоклеи к земным радостям и их срединное положение между "низменным" и "возвышенным" мирами объясняет немалую роль античной – языческой по происхождению – лирики в истории их любовных отношений: Пирокл участвует в исполнении пастушеских эклог и вносит в интермедии сапфические строфы (№ 12), подражания Анакреонту (№ 32) и фалекий (№ 33)[19]. Основной корпус его стихов – экспериментальные сонеты английского типа (обычно с чересчур жестко заданными рифмами). Остановимся на роли ключевых стихотворений в его судьбе.

Трем отречениям Базилия у Пирокла соответствуют три менее "крамольных" сонета. Первый раз он "переворачивает" социальную иерархию, отказываясь от своего облика принца и разумного мужского поведения, переодеваясь в амазонку. В платье амазонки он исполняет сонет (№ 2), стоя посередине сцены, около покоев Филоклеи. В этом стихотворении звучат три мотива: подвластность влюбленного своему зрению, неотступно следящему за возлюбленной; сила владеющих им любовных мыслей; необходимость прислушиваться к голосу рассудка. Чередование этих мотивов и отказ от власти рассудка в пользу чувств становятся определяющими для дальнейшего поведения Пирокла. Лишь только Пирокл оказывается во власти Купидона, он неизбежно повинуется собственному зрению.

Дальнейшее удаление Пирокла от царства Аполлона опосредованно выражено через обращение героя к Купидону. Оно принимает форму английского сонета с банальными рифмами (№ 20). Не умея вырваться из "любовного четырехугольника", в который он попал – Пирокла любят Базилий и Гинисия, тогда как сам он страдает от любви к Филоклее, – наш герой обнаруживает недостаток изворотливости и смекалки. Такое отсутствие сообразительности проявляется в банальности избранных им рифм: *fire / desire*, *thee / be*, *still / kill* ("огонь / желание", "ты / будь", "бездыханно / убить").

Обратившись за подмогой к коварному Купидону вместо Аполлона, Пирокл спускается на нижние ярусы сцены и оказывается у самого входа в пещеру-"ад". Там он громогласно (но без музыкального сопровождения, что для него не типично) в третий раз отрекается от Аполлона, отдав предпочтение мраку перед светом. Это тут же отражается на его выборе рифмующихся слов: *light* и *dark*. На две рифмы, "свет" и "мрак", появляется в романе "сплошной"[20] английский сонет (№ 39) – самый "скованный" из сонетов романа. Подобно "темнице", описанной в сонете и стесняющей движения тела, ограниченное число рифм, нагнетание повторов и жестко заданная

строфическая анафора ("С тех пор как...") стесняют здесь движение мысли. Вот первый катрен и заключительное двустишие из упомянутого сонета:

Since that the stormy rage of passions *dark*
(Of passions dark, made dark by beauty's *light*)
With rebel force hath closed in dungeon *dark*
My mind ere now led forth by reason's *light*;
⟨...⟩
I like this place where, at the least, the *dark*
May keep my thoughts from thought of wonted *light*

("С тех пор как бушующие темные страсти / (Ставшие темными при свете ее красоты) / Восстали против разума и помрачили / Мой рассудок, который прежде был светел, / ⟨...⟩ / Мне стал любезен этот щадящий мрак, / Помогающий забыть о том, что где-то есть привычный и желанный свет").

На этом отречения Пирокла заканчиваются. Чтобы обрести свободу, герою приходится избрать путь наверх, обратиться к солнечному лагерю – к Авроре. Выбор рифмующихся слов, омонимичных ключевым словам "Гимна Аполлону" *light* и *wait* ("свет" и "ждать"), к моменту исполнения следующего сонета Пирокла (№ 56) не может остаться незамеченным:

Aurora, now thou show'st thy blushing *light*
(Which oft to hope lays out a guileful bait,
That trusts in time to find the way aright
To ease those pains which on desire do *wait*)

Blush on for shame that still with thee do *light*
On pensive souls (instead of restful bait)
Care upon care (instead of doing right)
To overpressed breasts, more grievous *weight*.

As oh! Myself, whose woes are never *light*,
Tied to the stake of doubt, strange passions bait;
While they know course, observing nature's right,
Stirs me to think what dangers lie in *wait*.

For mischiefs great, day after day doth show;
Make me still fear thy fair appearing show

("Аврора, вот и твой зардевшийся свет / (Который манит меня надеждой на то, / Что найдется верный путь / И уймутся мучения страсти). / Красней, стыдясь, что вместо облегченья / Ты приносишь мечтательным душам / Еще бо́льшие тяготы – / И новый тяжкий груз ложится на их и без того придавленную грудь. / Увы! Я и сам страдаю; / Я прикован к столбу сомнений; необыкновенные страсти, словно злые псы, нападают на меня. / Когда они, как им положено, грызут меня, / Я вздрагиваю при мысли: какие напасти еще ожидают меня? / Итак, каждый новый день сулит мне великие муки, / Поэтому твое восхитительное появление наводит на меня ужас").

Пирокл видит себя “зверем”, прикованным к столбу и затравленным страстями. Но в отличие от Базилия, который в сонете к ночи сделал окончательный выбор в пользу мрака, в стихотворении Пирокла ожидание света, отказ от ослепления и восхищение Авророй, выделенное парономазией в последней строке сонета (*fear* и *fair*), явно свидетельствуют о том, что его окончательный выбор – двигаться прочь от дьяволоподобного Купидона. Очень скоро настанет момент торжества Пирокла, когда он, избавившись от маски амазонки, вернет себе мужской облик и соединится с Филоклеей.

В стихах момент торжества Пирокла будет отмечен блазоном (№ 62), который станет последним его стихотворением. Поскольку влюбленные заключают друг друга в объятия, еще не будучи повенчанными, им не поют эпиталам. Блазон “What tongue can her perfections tell” (“Какой язык способен коснуться ее прелестей”), написанный четырехстопным ямбом и состоящий из 73 двустиший, становится свадебной песней, предназначенной для зрителей – “прекрасных леди” (среди которых – Мэри Пемброук) - и отвлекающей их внимание от уединившихся Пирокла и Филоклеи. Блазон Сидни, содержащий изысканное описание обнаженной красавицы, в течение многих лет был одним из самых популярных его произведений – он включен во многие рукописные собрания стихотворений и в сборник “Английский Парнас”[21] 1600 г.

Единение Пирокла и Филоклеи описано также и в прозе: буффон Даметас случайно находит спящих влюбленных. Описывая удивление Даметаса, Сидни не без юмора сравнивает его с Психеей, склонившейся над прекрасным Амуром. Так в “Старой Аркадии” снова появляется Купидон, но на сей раз косвенным образом. Это последнее прославление бога любви в романе; более ему не посвящается хвалебных стихов, не превозносят его и в прозе. Аполлон, таким образом, одерживает над ним окончательную победу.

Из стихотворного ряда Филоклеи следует отметить “коррелятивный” сонет (correlative verse) № 60, который она исполняет в минуту горькой ревности, находясь в своей комнате (т.е. на средней сценической площадке). Слова в сонете пронумерованы и в рукописях “Старой Аркадии”, поскольку соотносящиеся по номерам слова должны соотноситься между собой и по смыслу – отсюда слово “коррелятивный”. Так, второе слово “красота” начинает следующую цепочку: “⟨Его⟩ красота ⟨меня⟩ тронула. Очам он стал мил. ⟨Она⟩ наградила его лик приятностью”.

> Virtue[i], beauty[ii], and speech[iii], did strike[i], wound[ii], charm[iii],
> My heart[i], eyes[ii], ears[iii], with wonder[i], love[ii], delight[iii]:
> First, second, last, did bind, enforce, and arm,
> His works, shows, suits, with wit, grace, and vow’s might

(“⟨Его⟩ добродетель[i], красота[ii] и речь[iii] ⟨меня⟩ поразила[i], тронула[ii], околдовала[iii]. / Сердцу[i], очам[ii], слуху[iii] он стал люб[i], мил[ii], сладок[iii]. / Первая, вторая и третья отличила, наградила, подкрепила / Его дела, лик, ухаживания разумностью, приятностью и силой клятв”).

Форма сонета Филоклеи, выбранная автором, оказывается чрезвычайно уместной. Филоклея, которая поначалу вторит своим родителям, здесь наконец начинает вторить голосу Пирокла. Вслед за Пироклом, порой подражающим – насколько это возможно – античным размерам, Филоклея отступает от силлаботоники: исполняя "коррелятивный" сонет английского типа (английский сонет, как мы видели, излюблен Пироклом), она использует множество сверхсхемных ударений и односложных стоп. Как бы в согласии с Пироклом, любящим число три (ср. три ключевых слова *eyes – mind – reason* ("глаза – мысли – рассудок") первого стихотворения Пирокла), Филоклея группирует слова сонета на тройки. Согласие влюбленных выражается и в том, что их стихотворения в романе всегда помещены рядом.

Мьюзидор и Памела[22] – самая совершенная правящая чета: она ближе всего к Аполлону, ибо действия и слова этих героев практически всегда подчинены рассудку. Мьюзидор, правда, иногда отступает от этого правила: почти соблазнившись видом невинно спящей Памелы, он на какой-то миг становится опасно близок к демоническому Купидону. Колыбельная для нее, "Lock up, fair lids, the treasures of my heart" ("Сомкнитесь прекрасные вежды, сокровища моего сердца" – № 51), которую Мьюзидор при этом поет, начинается очень светло – с использованием рифмующихся слов *light* и *might* ("свет" и "могущество"). Вначале форма стихотворения близка английскому сонету, поскольку в первых двух катренах используются перекрестные рифмы. Но по мере любования Памелой Мьюзидор вдруг переходит к итальянскому секстету и красноречиво заканчивает уже трансформированный сонет словом "ночь" (*night*). Обычно же Мьюзидор и Памела своим пением восхваляют Аполлона, или солнце. Мьюзидор завершает свое перемещение по сцене Аркадии выступлением на королевском балконе: здесь он исполняет свой последний сонет о принятии смерти как божественной воли (№ 77). Памела тоже никогда не забывает о своем достоинстве наследной принцессы. Памела – единственный женский персонаж "Старой Аркадии" (кроме мнимой "амазонки"), чей голос, пусть и прозой, звучит не только в книгах-действиях, но и в интермедиях. Она носит пастушеское одеяние, но из дорогой материи. И в отличие от Гинисии и Филоклеи она не становится пассивным отражением возлюбленного; напротив, Мьюзидор часто следует ее примеру как в одежде (он переодевается пастухом, увидев Памелу), так и в пении (Мьюзидор продолжает песню Памелы, когда они вместе останавливаются в лесу – № 50). Столь царственный женский образ был очень уместен в романе, писавшемся в то время, когда на английском троне была Елизавета I. Несмотря на необычайную силу характера Памелы, ее дуэт с Мьюзидором – самый слаженный из всех дуэтов Аркадии.

По числу и жанровому разнообразию исполняемых стихотворений, т.е. по своему красноречию, Мьюзидор (что соответствует его имени "дар муз") превосходит всех героев романа. Он участвует в сложении и исполнении 20 стихотворений (№ 4, 7, 11, 13, 16, 17, 23, 26, 28, 34, 35, 36, 44, 45,

46, 49, 50, 51, 68, 77). Мьюзидор в совершенстве владеет различными стилистическими регистрами.

Песни высокого стилистического регистра Мьюзидор, переодетый пастухом, исполняет для своей возлюбленной. Одна из песен, "Since so mine eyes are subject to your sight" ("Поскольку мои глаза столь подчинены твоим взорам" – № 16), по форме напоминающая неполный сонет (являющийся своеобразной комбинацией сонета итальянского и английского типов, поскольку выделимы в нем как секстет, так и "ключ"-двустишие: *абаб бвгвгг*), одновременно достигает слуха двух совершенно разных девушек: благородной Памелы, страждущей в заточении, и ее малопривлекательной стражницы Мопсы, в которую принц-пастух из конспирации притворяется влюбленным. Сладостная мелодия арфы, ритм стиха и глубокомысленные речи Мьюзидора действуют на Мопсу усыпляюще. Памела же, напротив, оживлена изысканной риторикой и пением. Описанное Сидни восприятие сонета двумя героинями, – одна из которых, согласно принятым социальным нормам, находится неизмеримо выше другой, – служит недвусмысленным комментарием ко вложенному в уста Мьюзидора произведению. Сочувствие и одобрение благородной принцессы указывают на совершенство песни Мьюзидора.

Однако Мьюзидор владеет и другим стилистическим регистром: пародийным. Его пародийные стихи – это своего рода иллюстрирующие примеры к некоторым декларациям Сидни в "Защите поэзии", – тем, в частности, где Сидни осуждает поэтов, которым изменяет чувство меры: "Почтенную сладкоголосую даму красноречие вырядили или скорее раскрасили как куртизанку: то вдруг вставляют такие слова, которые бедняге англичанину кажутся незнакомыми чудовищами; то вдруг устраивают облаву на какую-нибудь букву, и такое сочинение начинает напоминать словарь; то вдруг являются украшения из побитых морозом цветов и тропов"[3]. Но Мьюзидор в "Аркадии" раскрашивает сонет, "как куртизанку", осознанно, с целью вызвать действенную реакцию у своей аудитории. И "помершие тропы" находят своего почитателя: это Мизо (родительница уже упомянутой Мопсы). В третьей книге романа Мьюзидор, в чьи планы входит избавить Памелу от постоянного надзора Мизо, отправляет последнюю в бессмысленную погоню за вымышленной возлюбленной Даметаса. Свой вымысел о неверности Даметаса находчивый Мьюзидор подкрепляет "свидетельством": он приводит якобы подслушанную им песню (№ 45), которую – по его уверению – пела, приняв нескромную позу, очаровательная пастушка Харита:

My true love hath my heart, and I have his,
By just exchange, one for the other given.
I hold his dear, and mine he cannot miss:
There never was a better bargain driven.

His heart in me, keeps me and him in one,
My heart in him, his thoughts and senses guides.
He loves my heart, for once it was his own:
I cherish his, because in me it bides.

His heart his wound received from my sight:
My heart was wounded, with his wounded heart,
For as from me on him his hurt did light,
So still methought in me his hurt did smart:

Both equal hurt, in this change sought our bliss:
My true love hath my heart, and I have his

("Мой возлюбленный похитил мое сердце, а я – его. / По-честному мы обменялись с ним: одно сердце за другое. / Я бережно храню его сердце, а он – мое; / Как повезло со сделкой нам двоим! / Его сердце – во мне, мы – одно целое. / Мое сердце – в нем, движет его мыслями и чувствами. / Он любит мое сердце, ведь когда-то оно принадлежало ему; / Я дорожу его сердцем, ведь оно пребывает во мне. / Его сердце ранено моим взглядом; / Мое сердце получило рану от его раненого сердца, / Ведь когда я наношу удары его сердцу, / Его сердце страдает в моей груди. / Обоюдно измученные, мы счастливы, что обменялись сердцами! / Мой возлюбленный похитил мое сердце, а я – его").

Ничто – ни злоупотребление штампами любовной поэзии ("обмен сердцами"), ни банальность рифм, ни нагнетание гласных с придыхательным приступом в комбинации с рядом шумных согласных, "*his heart, my heart, hath, have, hurt, his, miss, bliss*" (что создает впечатление чувственного шипения), ни относящееся к низкому регистру слово "сделка", *bargain driven* (комически нарушающее лирическую атмосферу) – не расценивается Мизо как нечто вульгарное, чуждое нормам куртуазности и, следовательно, пародийное. Напротив, стиль сонета соответствует ее пониманию пленительности любовного пения и убеждает в правдоподобности услышанного.

Расхождение между "формой" сонета Хариты и его "содержанием" мы находим и в распределении материала по строфам. Будучи сонетом английского типа, песня вымышленной Хариты самой своей организацией формирует у читателя предчувствие, что развитие темы в трех катренах (удачная "сделка"; умножение ласки; умножение боли) завершится оригинальным заключительным двустишием, выводящим мысль на новый смысловой виток. Это ожидание подкреплено тем, что многие сонеты Сидни знамениты своим парадоксальным сонетным "ключом"[24]. Здесь же, вопреки ожиданию, концовка являет собой всего лишь однообразное повторение первой строки, неизменно окрашенной ироничной улыбкой Мьюзидора. Сонет, которому по природе полагается быть динамичным, здесь лишается этой черты. Удивляющее читателя отсутствие смысловой градации в сонете – сознательно используемый Сидни прием. Этот же прием (т.е. монотонное сонетное кольцо) Сидни использует в одном из любовных сонетов Базилия ("Let not old age disgrace my high desire"[25] – № 15), обращенном к "амазонке", которую последний, забывая о своем долге и о жене, назойливо преследует. Но, так же как и Харита, возлюбленная Базилия – не настоящая, ее не существует. Та, кого Базилий принимает за амазонку, на самом деле переодетый юноша

обнаруживается закономерность: однообразное сонетное кольцо в рамках "Старой Аркадии" соотносится с мотивом супружеской неверности, иллюзии, самообмана, поддавшись которым, герой становится смешным.

Мьюзидор – постоянный участник поэтического состязания между аполлоническими и лирическими формами: его стихи появляются во всех пяти действиях и в двух первых интермедиях. В интермедиях он с готовностью включается в традиционные пастушеские поэтические дебаты и составляет компанию Пироклу в пении любовных песен. Так, в конце второй интермедии он исполняет "асклепиадовы строфы" (№ 34). Мьюзидор является участником пастушеского дебата во второй книге – под звуки свирели он исполняет сонет (№ 23), состоящий из строф, рифмующихся по образцу дантовских терцин (*аба бвб вгв гдг*) и сонетного "ключа" (*дд*)[26]. Этот сонет Мьюзидора отчасти напоминает отречение Базилия от Аполлона, но с тем отличием, что Мьюзидор не хулит бога, а всего лишь славит свою возлюбленную Памелу как солнце и божество.

Однако когда Мьюзидора обвиняют в отравлении Базилия и приговаривают к смертной казни, он отдает окончательное предпочтение Аполлону и исполняет во имя Аполлона песню, которую Сидни называет "лебединой" (№ 77). В полном согласии с гимном Аполлону ("Есть в испытаньях всех добро, таков закон") песнь Мьюзидора призывает к смиренному принятию всего, что дарует жизнь, вплоть до ее прекращения. Таково последнее стихотворение романа "Старая Аркадия".

Если в пяти книгах-действиях (судя по тематике, месту произнесения и организации использованных стихотворных форм) отстоять аполлонические идеалы помогают Мьюзидор и Памела, то пастухи интермедий никогда не отрекаются от своего солнечного божества. Именно поэтому они никогда не спускаются на нижний ярус сцены, но движутся только по восходящей. Эклоги и плясовые песни, особенно почитаемые пастухами, присущи многим пасторалям, и поэтому здесь мы их рассматривать не будем. Но в интермедиях "Старой Аркадии" есть несколько стихотворений, которые как бы являются "аполлоническим" ответом на представленные в книгах-действиях стихотворения сторонников Купидона. Упомянем среди таковых эпиталаму (№ 63) и фаблио (№ 64), к которому примыкает сонет, содержащий назидание (№ 65).

Пастух Дикус, известный своей нелюбовью к Купидону, поет эпиталаму "Let mother earth now deck herself in flowers" ("Да обрядится матушка земля цветами") в третьей интермедии во время празднования пастушеской свадьбы. Любопытно, что Сидни, любитель поэтических экспериментов, создал эпиталаму (ставшую одним из первых английских образцов этого жанра) в подражание свадебной песни из "Дианы" (ок. 1559 г.) Хорхе Монтемайора[27]. Эпиталама Сидни включает 11 девятистишных строф. Девятый стих в каждой из десяти первых строф служит припевом – молитвой, обращенной к Гименею: "O Hymen long their coupled joys maintain" ("О Гименей, всегда будь им

поддержкой в супружеской радости"); в самой последней строке песни рефрен заменен пожеланием: "For Hymen will their coupled joys maintain" ("И Гименей будет им поддержкой в супружеской радости"). Эпиталама Дикуса противопоставлена блазону, в котором прославляется любовь Пирокла и Филоклеи. Главный бог любви для Дикуса не Купидон, а Гименей, который и занимает в Аркадии место изгнанного Купидона.

Фаблио (126 стихов) и следующий за ним английский сонет, в котором содержится нравоучительный вывод ("Кто хочет, чтобы жена ему была верна, / Тот должен быть правдив и неревнив"), продолжают свадебные песнопения. Исполняют их два юных деревенских пастушка. Историки литературы считают фаблио Сидни неудачным[28]. Причина такой оценки, видимо, в том, что поэт использовал для своего стихотворения обычный сюжет (неудачный брак и супружескую измену) и недостаточно сниженный стиль. Сюжет фаблио прост: немолодой муж своей подозрительностью провоцирует юную и красивую жену на измену. Когда в их доме появляется молодой гость из свиты государя, муж сначала велит своей жене во всем угождать гостю, а затем начинает преследовать невинную супругу ревностью:

With chumpish looks, hard words, and secret nips,
Grumbling at her when she his kindness sought,
Asking her how she tasted courtier's lips,
He forced her think that which she never thought.
In fine, it made her guess there was some sweet
In that which he so feared that she should meet

("Угрюмо глядя на жену, преследуя ее злыми словами и не упуская случая ее тайком ущипнуть, / Ворча на нее, когда она жаждала ласки, / Вопрошая, как ей понравился вкус губ придворного гостя, / Он вынудил ее думать о том, о чем она ранее не помышляла. / В конце концов у нее возникло подозрение, что существует некая сладость / В том, к чему муж ее не допускал").

Примечательно, что фаблио Сидни написано преимущественно десятисложником, и рифма здесь парная лишь в завершающих стихах каждого шестистишия. Подобная строфическая организация не типична для большинства фаблио, которые восходят к французским образцам XII–XIII вв.[29] Французские фаблио писались обычно восьмисложником с парной рифмой: размер этот был удобен для рассказа о любом событии на французском языке и появлялся в большинстве других французских произведений того времени[30]. Сидни, однако, писал свое фаблио по-английски; в Англии со времен Чосера доминировал десятисложник, которым написано и большинство стихотворных вставок "Старой Аркадии". Поэтому, оставив вопрос об "удачности" сиднеевского фаблио, отметим, что это дидактическое стихотворение представляет собой своеобразный ответ на ряд фарсовых эпизодов, описанных прозой в третьей книге романа, в которых Пирокл-"амазонка", подстроив несколько приключений в темной спальне, вынуждает Базилия и Гинисию удалиться в пещеру и освобождает тем самым дом, в котором ос-

гается лишь возлюбленная Пирокла. В прозаической части книги-действия не разоблачаются ни глупость Базилия, ни лицемерие Гинисии, ни порочность замыслов Пирокла. И только фаблио интермедии (с примыкающим английским сонетом) служит неназойливым комментарием к ночным авантюрам героев, напоминая, что аполлоническая система ценностей отнюдь не понесла ущерба.

Мы рассмотрели текст романа Филипа Сидни, вышедшего в оксфордском издании под редакцией Джин Робертсон (первое издание – 1973 г.), основанном на сравнении десяти известных рукописей "Старой Аркадии" (авторская рукопись считается утраченной). Столь значительное число манускриптов обусловлено тем, что, хотя роман был написан Филипом Сидни для его родной сестры Мэри Пемброук, он пришелся по вкусу широкому кругу читателей. Списки делались от руки и были хорошо известны всему двору. Известность заставила автора внести правку в свое произведение, сообщив ему бо́льшую моральную строгость. В новой версии романа Сидни описал действия принцев в более выгодном свете, опустив сцену соблазнения Филоклеи, попытку самоубийства Пирокла, а также нравственное падение Мьюзидора, почти решившегося овладеть спящей Памелой. Появились в пересмотренной "Аркадии" и новые сюжеты, такие, как трагедия ослепленного короля Пафлагонии, позже использованная Вильямом Шекспиром для трагической истории Глостера в "Короле Лире". Претерпели изменение и стихотворные вставки: совершенно иным стало их расположение. Новый вариант книги так сильно отличался от изначального, что написанная для сестры "затейливая книжка" со временем стала называться "старой", т.е. "прежней", а пересмотренный ее фрагментарный вариант (до 1586 г., когда Сидни получил смертельное ранение, он успел переработать лишь три первые книги-действия) был назван "Новой Аркадией"

Существует и третья редакция "Аркадии", называемая "Аркадия графини Пемброук", которая была составлена сестрой поэта из двух первых редакций (три книги "Новой Аркадии", включившие множество новых или преобразившихся героев, были присоединены к двум последним книгам "Старой Аркадии"). Эта редакция была опубликована в 1593 г.; в историях литературы ее называют "кентавром". Поскольку все полные рукописи "Старой Аркадии" к 1586 г. считались утраченными, именно этого "кентавра" изучали читатели на протяжении более 300 лет. Сюжеты и мотивы, появившиеся на страницах "Аркадии графини Пемброук", узнаваемы в шекспировских пьесах "Два веронца", "Как вам это понравится", "Король Лир", "Перикл"[31]. Этого "кентавра" упоминал Гораций Уолпоул в 1768 г. как "занудный, душещипательный, педантичный пасторальный роман, который нынче, несмотря на все свое терпение, не одолеет даже юная влюбленная девица"[32]. И этого же "кентавра" в 1820 г. У. Хэзлитт называл "забытым на книжных полках памятником, свидетельствующим, что его автор был одним из первейших людей и наихудших писателей Елизаветинской эпохи"[33].

ается лишь возлюбленная Пирокла. В прозаической части книги-действия не разоблачаются ни глупость Базилия, ни лицемерие Гинисии, ни порочность замыслов Пирокла. И только фаблио интермедии (с примыкающим английским сонетом) служит неназойливым комментарием к ночным авантюрам героев, напоминая, что аполлоническая система ценностей отнюдь не понесла ущерба.

Мы рассмотрели текст романа Филипа Сидни, вышедшего в оксфордском издании под редакцией Джин Робертсон (первое издание – 1973 г.), основанном на сравнении десяти известных рукописей "Старой Аркадии" (авторская рукопись считается утраченной). Столь значительное число манускриптов обусловлено тем, что, хотя роман был написан Филипом Сидни для его родной сестры Мэри Пемброук, он пришелся по вкусу широкому кругу читателей. Списки делались от руки и были хорошо известны всему двору. Известность заставила автора внести правку в свое произведение, сообщив ему бóльшую моральную строгость. В новой версии романа Сидни описал действия принцев в более выгодном свете, опустив сцену соблазнения Филоклеи, попытку самоубийства Пирокла, а также нравственное падение Мюзидора, почти решившегося овладеть спящей Памелой. Появились в пересмотренной "Аркадии" и новые сюжеты, такие, как трагедия ослепленного короля Пафлагонии, позже использованная Вильямом Шекспиром для трагической истории Глостера в "Короле Лире". Претерпели изменение и стихотворные вставки: совершенно иным стало их расположение. Новый вариант книги так сильно отличался от изначального, что написанная для сестры "затейливая книжка" со временем стала называться "старой", т.е. "прежней", а пересмотренный ее фрагментарный вариант (до 1586 г., когда Сидни получил смертельное ранение, он успел переработать лишь три первые книги-действия) был назван "Новой Аркадией".

Существует и третья редакция "Аркадии", называемая "Аркадия графини Пемброук", которая была составлена сестрой поэта из двух первых редакций (три книги "Новой Аркадии", включившие множество новых или преобразившихся героев, были присоединены к двум последним книгам "Старой Аркадии"). Эта редакция была опубликована в 1593 г.; в историях литературы ее называют "кентавром". Поскольку все полные рукописи "Старой Аркадии" к 1586 г. считались утраченными, именно этого "кентавра" изучали читатели на протяжении более 300 лет. Сюжеты и мотивы, появившиеся на страницах "Аркадии графини Пемброук", узнаваемы в шекспировских пьесах "Два веронца", "Как вам это понравится", "Король Лир", "Перикл"[31]. Этого "кентавра" упоминал Гораций Уолпоул в 1768 г. как "занудный, душещипательный, педантичный пасторальный роман, который нынче, несмотря на все свое терпение, не одолеет даже юная влюбленная девица"[32]. И этого же "кентавра" в 1820 г. У. Хэзлитт называл "забытым на книжных полках памятником, свидетельствующим, что его автор был одним из первейших людей и наихудших писателей Елизаветинской эпохи"[33].

Аналогичную, менее чем снисходительную, характеристику получила "слепленная" "Аркадия" и в 1932 г. от Вирджинии Вульф и от Т.С. Элиота[34].

Однако не все были в восторге, когда долго считавшийся пропавшим список "Старой Аркадии" был обнаружен в 1907 г. Бертрамом Добеллем[35] и опубликован в 1926 г. в редакции Фьюллерата. Среди недовольных оказался К.С. Льюис, к ужасу своему увидевший темную сторону Мьюзидора и Пирокла. Но главным возражением Льюиса против "Старой Аркадии" являлось то, что не эту "Аркадию" читали и Шекспир, и Карл Первый, и Мильтон, и Чарльз Лэм[36]. И тем не менее аристократические современники Сидни, связанные с литературой, знали именно эту, старую "Аркадию".

Именно в "Старой Аркадии" Сидни выстраивает своеобразную жанровую иерархию лирических форм, в которой, как правило, низшее место отводится итальянским сонетам, срединное – античным лирическим жанрам, а также средневековой иноземной поэзии (фаблио, блазон), наивысшее – правильным, искусно сложенным (но не перегруженным повторами слов и строк) английским сонетам. Эта иерархия отвечает уверенности Сидни в том, что английской словесности суждено великое будущее.

Примечания

[1] *Sidney Ph.* Letters // The major works / Ed. K. Duncan-Jones. Oxford, 2002. P. 293.

[2] Одни из названий жанровых форм, приведенных в этом списке, были упомянуты в тексте "Старой Аркадии" самим Филипом Сидни (среди таковых – фалекий и сапфические строфы), другие (например, фаблио, блазон) используются в Англии уже со времен Чосера; все названия фигурируют в работах специалистов по творчеству Сидни. См., например: *Fowler A.* Conceitful thought: The interpretation of English Renaissance poems. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1975. P. 39–43; *Galm J.A.* Sidney's Arcadian poems // Elizabethan and Renaissance studies. Salzburg, 1973; *Dipple E.* The "Fore conceit" of Sidney's eclogues // Literary Monographs. Madison, 1967. Vol. 1; *Lawry J.S.* Sidney's two Arcadias: pattern and proceeding. Cornell Univ. Press, 1972.

[3] Известно, что во времена Сидни интерес к эмблемам и их изобразительной условности был высок. Первая книга эмблем, изданная по-английски (см.: The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics / Ed. A. Preminger, T.V.F. Brogan. Princeton, 1993. P. 326), была переводная и появилась в 1569 г. (*Van der Noot J.* A theater for worldlings. N.Y., 1939 – факсимильный репринт). Первая английская книга эмблем (согласно многочисленным справочным изданиям) вышла в свет в 1586 г., т.е. уже после написания "Старой Аркадии" (*Whitney G.* Choice of emblems). К тому же Сидни, будучи полиглотом, был не понаслышке знаком с книгами эмблем, опубликованными на континенте, среди которых были и экземпляры Альциата 1531 г., и другие европейские издания. О книгах эмблем в Елизаветинскую эпоху см., например: *Freeman R.* Emblems in Elizabethan literature // English emblem books. L., 1948. О жанре эмблем в литературе, в том числе о переходе эмблемы в литературный текст в разные исторические периоды, см.: *Михайлов А.В.* Жанр эмблемы в литературе Барокко: Внутренняя устроенность: слово и образ // Теория литературы. М., 2003. Т. 3: Роды и жанры. С. 250–278.

[4] См.: *Panofsky E.* Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance. N.Y., 1939. P. 95–129 (especially p. 123); *Hyde Th.* The poetic theology of love: Cupid in Renaissance literature. Newark, 1986.

[5] В цикле сонетов "Астрофил и Стелла" традиционное возрожденческое видение Купидона отразилось, например, в сонетах № 2 (коварный Купидон-крепостник), № 8 (Купидон-

беглец), № 20 (Купидон-разбойник, разящий из засады), № 61 ("Доктор Купидон"). Но в "Старой Аркадии" роль и образ Купидона представлены иначе.

[6] Здесь и далее нумерация стихотворных вставок дана по изд.: *Sidney Ph.* The Old Arcadia. Oxford Univ. Press, 1999. P. 397–399.

[7] *Sidney Ph.* The Old Arcadia. Oxford Univ. Press, 1999. P. 64.

[8] Аналогичным образом, отстаивая особый статус поэзии в трактате "Защита поэзии", Сидни не спешил ставить знак равенства между поэзией и стихами; не спешил он и объявлять стихотворную форму наиболее привилегированной формой речи, утверждая, что "не стихосложением создается поэзия. Можно быть поэтом, не будучи слагателем стихов, и слагателем стихов, не будучи поэтом". Правда, оглядываясь на произведения, входившие в литературный обиход современной ему Англии, Сидни отмечал, что "поэтический сенат выбрал одеяние из стихов как самое достойное", потому что "не может быть не прославлен тот, кто более всех шлифует благословенную речь и обдумывает каждое слово не только с точки зрения ⟨...⟩ убедительности содержания, но и сообразного количества, чтобы слова несли в себе гармонию" (Филип Сидни. Астрофил и Стелла. Защита поэзии / Сост. и пер. Л.И. Володарская. М., 1982. С. 185, 158 (Лит. памятники)).

[9] См.: *Boyce Ch.* Leicester's men // Dictionary of Shakespeare. Hertfordshire, 1996. P. 365.

[10] См.: *Gurr A.* William Shakespeare: The extraordinary life of the most successful writer of all time. N.Y., 1995. P. 37.

[11] Среди основополагающих работ об истории елизаветинского театра и его влиянии на английскую литературу см., например: *Gurr A.* The Shakespearean stage // The Norton Shakespeare. N.Y.; L., 1997. P. 3281–3302; *Chambers E.K.* The Elizabethan stage: In 4 vols. Oxford, 1923; *Wickham G.* Early English stages: 1300 to 1660: In 4 vols. N.Y., 1951–1981.

[12] Термин, встречающийся у А. Квятковского (*Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 276).

[13] Сведения об "Ареопаге" как об организованной группе поэтов и политиков на сегодня остаются весьма отрывочными. См., например: Areopagus // The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. P. 98.

[14] *Гаспаров М.Л.* Французская ренессансная силлабика: александрийский стих // Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М., 2003. С. 110–113.

[15] Считается, что образ старой служанки позаимствован Филипом Сидни у Тициана, написавшего картину "Даная и золотой дождь". О знакомстве Сидни с творчеством Тициана см.: *Duncan-Jones K.* Sidney and Titian // English Renaissance studies. Presented to Helen Gardner in honour of her seventieth birthday. Oxford: Clarendon Press, 1980. P. 1–11.

[16] См.: *Turco L.* The new book of forms: A handbook of poetics. Hanover; London: University Press of New England, 1986. P. 206.

[17] *Володарская Л.И.* Первый английский цикл сонетов и его автор // Филип Сидни. Астрофил и Стелла. Защита поэзии. С. 287.

[18] *Гаспаров М.Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001. С. 226.

[19] В настоящей статье мы не уделяем этим формам отдельного внимания, тем более что эти формы и теория квантитативного стихосложения Сидни уже достаточно подробно обсуждены в таких работах, как: *Attridge D.* Scholarship and sensitivity: Sir Philip Sidney // Well-weighed syllables: Elizabethan verse in classical metres. Cambridge, 1974. P. 173–187; *Montgomery R.L.* Symmetry and sense: The poetry of Sir Philip Sidney. Austin, 1961; *Myric K.* Sir Philip Sidney as a literary craftsman. Cambridge (Mass.), 1965.

[20] Термин, встречающийся у А. Квятковского (*Квятковский А.* Указ. соч. С. 276).

[21] См.: England's Parnassus: or, Flowers of our moderne poets [Photoreprint of the 1600 ed., printed at London for N.L., C.B., and T.H., under title: Englands Parnassus, or The choysest flowers of our moderne poets, with their poeticall comparisons. "S.T.C. 378."] / Comp. R. Allot. Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum; N.Y.: Da Capo Press, 1970. 494 [i.e. 510] p.

[22] Сэмюэль Ричардсон для романа "Памела, или Вознагражденная добродетель" (1740–1741) позаимствовал имя героини у Филипа Сидни.

[23] Филип Сидни... С. 209–210.

[24] О своеобразии поэзии Филипа Сидни см.: *Lever J.W.* Sir Philip Sidney // Sonnets of the English Renaissance. L., 1974. P. 38–59; *Rudenstine N.L.* Sidney's poetic development. Cambridge (Mass.), 1967.

[25] См. перевод Г. Кружкова "Не дай годам любовь мою сломить" в сб.: Английский сонет XVI–XIX веков / Сост. А.Л. Зорин. М., 1990. С. 137.

[26] В литературоведческих работах о Сидни эта форма называется "terza rima sonnet". Наиболее известным примером использования такой формы в англоязычной литературе XX в. является сонет Роберта Фроста "Знакомство с ночью" ("Acquainted with the Night", 1928). Английский романтик Перси Б. Шелли тоже обращался к этой форме, создавая "Оду западному ветру" ("Ode to the West Wind", 1819/1820), в которой каждая из пяти частей представляет собой отдельный "terza rima sonnet".

[27] См.: The poems of Sir Philip Sidney / Ed. W.A. Ringler. Oxford, 1962. P. 411–412.

[28] См.: Sir Philip Sidney: The Old Arcadia / Ed. K. Duncan-Jones. Oxford, 1999. P. 379.

[29] Наиболее выразительные фаблио в английской литературе созданы Чосером, неоднократно бывавшим во Франции, говорившим по-французски и знакомым с французскими образцами жанра. Многие из его фаблио в "Кентерберийских рассказах" (ок. 1387 г.) написаны девяти- и десятисложными куплетами; это рассказы Мельника, Мажордома, Кармелита, Пристава церковного суда, Купца, Шкипера и Эконома (the tales of the Miller, Reeve, Friar, Summoner, Merchant, Shipman, and Manciple). Известно, что и до появления чосеровских "Кентерберийских рассказов" на территории Англии циркулировали фаблио на англо-норманнском и средневековом английском языках. Образцы этой поэзии вместе с другими лирическими произведениями были собраны ок. 1340 г. в графстве Шропшир. Позднее шропширское собрание лирики влилось в богатую коллекцию средневековых рукописей оксфордских графов Харли. Ныне эта коллекция, насчитывающая 7639 томов, более 14 000 свитков, хартий и др., находится в Британском музее под названием "Харлейские рукописи" (Harley MS 2253).

[30] См.: *Михайлов А.Д.* Старофранцузская городская повесть фаблио и вопросы специфики средневековой народной сатиры. М., 1986. С. 34.

[31] См.: *Boyce Ch.* Op. cit. P. 597.

[32] *Walpole H.* A catalogue of royal and noble authors of England. L., 1786. [Vol.] 1. P. 164.

[33] *Hazlitt W.* Lectures on the Age of Elizabeth // Works / Ed. P. Howe. London; Toronto, 1931. Vol. 6. P. 318–325.

[34] Цит. по: *Woolf V.* The countess of Pembroke's "Arcadia" // Collected essays. L., 1966; см. также: *Eliot T.S.* Apology for the countess of Pembroke // The use of poetry and the use of criticism. N.Y., 1932.

[35] *Dobell B.* New light upon Sir Philip Sidney's "Arcadia" // Quarterly Review. 1909. N 211. P. 81.

[36] *Lewis C.S.* English literature in the sixteenth century. Oxford, 1954. P. 332.



К.А. Чекалов

СТИХ И ПРОЗА В "ПРИХОТЯХ УМА" АНТОН ДЖУЛИО БРИНЬОЛЕ САЛЕ

Антон Джулио Бриньоле Сале (1605–1662) был известным генуэзским писателем, дипломатом и политическим деятелем, единственным сыном Джованнни Франческо Бриньоле, исполнявшего в 1635–1637 гг. обязанности дожа. (С материнской стороны он принадлежал к не менее знатному роду Сале; именно по этой линии Антон Джулио унаследовал титул маркиза[1].) В политическом отношении идеалом Бриньоле-старшего являлось экономическое и военное укрепление Генуэзской республики, которая, с его точки зрения, могла бы выйти на один уровень с крупнейшими европейскими державами. Развитие Генуэзской республики в конце XVI – начале XVII в. было отмечено расцветом градостроительства, банковского дела, а также концентрацией капиталов в руках узкого круга горожан. Культурная жизнь столицы Лигурии в этот период характеризуется особым динамизмом, причем он распространялся и на словесность, и на изобразительное искусство, и на музыку. Достаточно сказать, что в Генуе в ту пору работали и оказали существенное воздействие на местную живописную традицию такие мастера европейского масштаба, как Рубенс, Ван Дейк[2], Симон Вуэ и Орацио Джентилески; недолгим, но запоминающимся оказался и приезд в Генуе Караваджо в 1605 г. При этом именно позднеренессансной и барочной Генуе была свойственна чрезвычайно тесная связь между культурной и политической жизнью[3].

Сказанное относится прежде всего к деятельности Академии Аддорментати[4], основанной в 1587 г.; инициатива исходила от городских властей. Академия поддерживала контакты с аналогичными учреждениями в других итальянских городах, и в первую очередь с вольнодумной венецианской Академией Инконьити; главным пафосом ее деятельности была гражданская направленность. В академию входили, в числе прочих, историк Агостино Маскарди, поэт Анджело Грилло и самый знаменитый из лигурийских литераторов той поры Габриэле Кьябрера (он жил в Савоне, но бóльшую часть своих стихотворений опубликовал в Генуе). Причем именно Бриньоле

Сале, посещавший заседания академии с 1626 г. (по другим источникам – с 1628-го), а с 1636 г. возглавивший ее, значительно реформировал академию и политизировал ее деятельность. Тем не менее масштабную культурную роль академии сыграть не удалось.

Что касается собственно творческого наследия Антон Джулио Бриньоле Сале, то оно было весьма пестрым. Он писал, в частности, трактаты политического характера (к таковым относится опубликованный анонимно в 1642 г. трактат в поддержку решения генуэзских властей о переоснащении флота). Его перу принадлежат также три комедии – "Неревнивый ревнивец" (1639), "Два одинаковых кольца" (опубликована посмертно в 1664 г.) и "Комики-рабы" (опубликована посмертно в 1666 г.), стихи в духе Марино и Кьябреры[5], духовный трактат "Размышления над святейшим розарием" (1636), иронический политический памфлет "Тацит наизнанку" (1643); среди его романов отметим "Испанскую историю" (1640–1642), а также два произведения, где романные структуры сочетаются с агиографическими, – "Мария Магдалина согрешившая и обращенная" (1636) и "Житие святого Алексия" (1648). Последнее произведение писателя – "Священные панегирики" (1652). Именно в этом году Бриньоле стал членом ордена иезуитов и посвятил себя проповеднической деятельности. Не исключено, что причиной его довольно ранней смерти стало усиленное изнурение плоти, подтверждаемое документальными источниками.

В настоящей статье будет рассмотрено раннее произведение Бриньоле Сале, иллюстрирующее взаимодействие прозаического слова с поэтическим[6]. Это вместе с тем одно из наиболее ярких и известных сочинений писателя[7], переизданных в XX в. Оно выходит в свет в начале сравнительно недолгого периода расцвета лигурийского романа (период, который современный исследователь относит к 1635–1655 гг.[8]). Но не менее значимыми центрами романной продукции сейченто следует считать Венецию и Болонью. Почти одновременно с этим произведением Бриньоле Сале создается роман Луки Ассарино "Стратоника" (1635–1637), а четырьмя годами ранее – первый образец религиозного романа сейченто "Житие мученика святого Евстафия" (1631) болонца Джованни Баттиста Манцини. Значительный интерес представляет роман венецианца Джан Франческо Лоредано "Дианея" (1635)[9]; однако наиболее нашумевшим к тому времени явлением в итальянской повествовательной прозе стала трилогия еще одного венецианца – Джан Франческо Бьонди (1624-1632)[10]. Во многом именно Бьонди задает ту жанровую матрицу, которая просматривается и в ряде произведений Бриньоле.

При этом рассматриваемое нами сочинение Бриньоле Сале "Прихоти ума" ("Le instabilità dell'ingegno")[11], впервые опубликованное в 1635 г. в Болонье, а шесть лет спустя исправленное автором и выпущенное в новой редакции в Венеции[12], не относится к романному жанру, как таковому, и воспринимается прежде всего как оригинальный и во многом парадоксальный образец переосмысления жанровой модели "Декамерона" в XVII в. В то же

время оно может рассматриваться как игровая трансформация характерного для членов Академии Аддорментати времяпровождения, частично скопированного с образа жизни академиков сиенской Академии Интронати[13]. Персонажи книги, обыгрывая название академии, подчеркивают, что происходящее с ними не более чем сон. Соответствующие вербальные игры не раз воспроизводятся у Бриньоле Сале. Так, утром герои встают спозаранку – "ведь хоть они и Уснувшие, но не может же академией им служить постель".

Структура "Прихотей ума" на первый взгляд совершенно традиционна для новеллистического сборника: в течение восьми майских дней четверо благородных кавалеров (Вирджинио, Одоардо, Алессандро и Карло) и столько же прекрасных дам (Клариче, Феличита, Аурилла и Флерида), собравшись в тенистом и живописном уголке на вилле к востоку от Генуи, предаются приятному времяпровождению, стремясь отдохнуть от политических передряг. При этом распоряжаться происходящим предписано дамам. Автор намекает, что персонажи книги связаны некими родственными узами, но никак не конкретизирует этот вопрос. Увеселения чередуются с прогулками, прогулки – с трапезами, а трапезы – с приятной беседой. До поры все как будто бы в высшей степени напоминает "Декамерон" и его ренессансных подражателей. Тем более не исключено, что не эксплицированная автором мотивировка ухода из города – одна из тех эпидемий чумы, которые свирепствовали здесь в 1629–1631 и 1633 гг. Однако никаких деталей, сопоставимых с содержащимися в прологе "Декамерона" макабрическими подробностями, на сей счет у Бриньоле Сале нет. Далее выясняется, что и присущая книге Боккаччо жанрово-стилистическая стройность в "Прихотях ума" отсутствует; происходящее утопает в невероятном многословии, вполне осознаваемом самим автором.

Слово "игра" чрезвычайно часто используется автором по отношению к поведению героев "Прихотей ума". Тема игры весьма значима для эстетики Позднего Ренессанса и начала Нового времени. Она была артикулирована, в частности, в одном из диалогов Тассо – "Гонзага второй, или же Об игре" (1582), где рассмотрена роль подражания в игре, ее соотношение с ingegno, а поэзия трактована как соединение игры с ученостью (studio)[14]. Что же касается Бриньоле Сале, то у него игра не только приобретает акцентированно-аристократический характер (как и у Тассо), но и становится преимущественно речевой игрой. Так, уже в первый день "Прихотей ума" герои предаются своеобразной театральной декламации. По распоряжению короля первого дня, Вирджинио, каждому из мужчин – участников игры предписывается встать напротив одной из дам и обратиться к ней с намеренно аффектированной речью; дамам же полагается, соблюдая ту же стилистику, ответить кавалерам. Все участники блестяще справляются с возложенной на них задачей. В честь победителя, Алессандро, красавицей Флеридой под аккомпанемент гитары исполняется канцонетта, выдержанная, как подчеркнуто в тексте, в духе Габриэле Кьябреры:

Non più non più ccormio
Frenate ormai quell'ire
Che con crudel desio
Mi niegan vita e non mi fan morire

("Сердце мое, не сдерживайте же более тот гнев, что с исступленной жестокостью ни умереть мне не дает, ни жить").

Ответная канцонетта Клариче носит столь же бесхитростный характер. С точки зрения метрики она соответствует одной из излюбленных форм Кьябреры – комбинации восьмисложника с четырехсложником (ср. его стихотворение "Bella guancia che disdori..." из сб. "Канцонетты", 1591[15]), но вместе с тем в ней заметно влияние Марино и его последователей. Так, здесь обыгрывается столь часто встречающаяся в поэзии маньеризма тема взгляда, которая решается в духе "поэтики изумления":

Pupillette che volgete
vostri rai nelle mie luci,
che vedete?
Il mio core o pur voi stesse
Sete in esse?
Ma che parlo? É folle errore
Il distinguer voi dal cuore.

("О зрачки, что в мои очи устремляете свои лучи, что вы зрите? Сердце ли мое или же сами себя? Но о чем я – что за безумное заблуждение пытаться различить вас и сердце").

Подобная же игра зеркал, проблематизация отношений "субъект/объект" встречается и в некоторых сочинениях Марино, например в "Адонисе" (VIII, 121; III, 86[16]) и в мадригалах "Донна, глядящаяся на себя в зеркало" и "Зеркало возлюбленной" (вторая часть сб. "Лира", 1602):

Qualor, chiaro cristallo,
Vago pur di mirar quell vivo sole
che 'n te specchiar si sole,
in te le luci affiso,
ahi, ch'altro non veggio che 'l proprio viso![17]

("Когда в тебя, о прозрачный кристалл, что жаждет узреть это живое солнце, которое имеет обыкновение в тебе отражаться, – когда в тебя вперяю я взор, то, увы, не вижу ничего, кроме собственного лица").

В той же приписанной Клариче канцоне появляются и мотивы из арсенала поэтов-петраркистов ("глаза-звезды"), однако и они препарированы на сечентистский лад, в духе "поэтики изумления" ("карие звезды"). Разумеется, использование петраркистских топосов в воссоздании женских образов – явление для романа сейченто вполне обычное (к ним охотно прибегает, например, упоминавшийся выше Л. Ассарино). За исполнением следует обсуждение поэтологической проблематики. Одоардо восхваляет савонского поэта за то, что тот "первым из всех [поэтов] с преизбытком мастерства

перенес из Греции в Италию способ сочинения подобных шутливых виршей". Скорее всего, здесь имеется в виду один из сборников Кьябреры, "Шутки и нравственные канцонетты" (1599), где в ироническом регистре перебираются традиционные мотивы, связанные с любовными страданиями (мы встречаем здесь, например, обращение к щеке любимой). Вслед за этим Одоардо произносит эпиталаму в честь Кьябреры, причем апологетическая установка исполнителя отчетливым образом перекликается с выраженным в конце составленного самим же Кьябрерой (после 1625 г.) "Жизнеописания" стремлением вылепить образ Поэта, лишь в минимальной степени связанного с "делами повседневными" и устремленного в Вечность. Здесь образ Кьябреры подвергается ярко выраженной мифологизации, а маньеристическая атмосфера внезапно корректируется инфильтрацией классицистической эстетики, что вполне соответствует поэтике того же Кьябреры:

Musa, ch'eterni allori
Facesti a Tebe entrar per sette porte,
Che vuoi dell'Arno in sulla bella sponde?
Tu, cui tebani umori
Impenetrabili fer contro la morte,
Come di Dirce abbandonata hai la sponda?

("О муза, что в былые времена пропускала Вечных в Фивы через семь врат, что делаешь ты на прекрасных брегах Арно? О ты, чей дух фиванский неподвластен был смерти, как решилась ты покинуть брег, где обитала Дирка?").

Упоминание о Фивах (и о мифологической Дирке, супруге фиванского царя Лика) здесь вовсе не случайно: именно здесь, в Беотии, родился Пиндар, которого Кьябрера считал самым близким себе из греческих поэтов. Таким образом, и данная канцона предстает как некое подобие эпиникия, жанра, в котором работал Пиндар. Не без воздействия все той же "поэтики изумления" образ Кьябреры ассоциируется с образом его великого земляка Колумба (у самого Кьябреры есть посвященная знаменитому мореплавателю канцона, которая по своей возвышенной тональности заметно отличается от большинства лирических стихотворений поэта):

Fama di te risuona,
ch'usci il Colombo dal tuo sen fecondo,
venuto al mondo a dar un mondo il mondo

("Слух о тебе прошел, что из лона твоего родился Колумб, который в мир пришел, чтоб открыть его заново").

Последняя строка, которую мы вынуждены дать в весьма приблизительном переводе, полностью соответствует вкусу маринистов к словесной игре. Восхвалением cigno и colombo, Кьябреры и Колумба, первый день все-таки не завершается. Взгляд Карло падает на сидящих на ветке дерева горлиц.

Под влиянием их пения окружающий пейзаж как бы умиротворяется, а Карло сочиняет в их адрес la canzone d'encomio. Энкомиастическая поэзия занимала большое место в литературе сейченто; к наиболее известным и вместе с тем критикуемым ее образцам принадлежит сонет Клаудио Акиллини "Потей, огонь, и сотвори металлы..." (1632) во славу Людовика XIII. Но в тематическом отношении Бриньоле Сале опирается здесь на ранний мадригал Тассо, написанный на смерть мадонны Фламинии ("O vaga tortorella..."). Меняя мадригал на панегирик и обращая хвалу к горлицам, автор "Прихотей ума" выходит на грань пародии.

С другой стороны, финал дня не просто погружается в поэтическую перспективу, но и прямо соотносится с пасторально-идиллической традицией. Несомненно, здесь имеется в виду в первую очередь "Астрея" д'Юрфе[18], книга, во многом явившаяся своего рода матрицей для барочного романа и изобилующая стихотворными включениями. Таким образом. Бриньоле Сале здесь устремляет взор к французским источникам барочного романа, как бы поверх национальной традиции. К тому же в дальнейшем в тексте не раз возникает топос золотого века, также пасторального происхождения. Пасторальные структуры в дальнейшем усилены Бриньоле Сале в поэме "Чимоне" (см. о ней ниже), где обыгран тассовский мотив "все в мире любит".

Есть и другой источник этого эпизода. Наблюдение за птицами герои "Непостоянства ума" продолжают и в последующие дни; не исключено влияние на Бриньоле Сале одного из весьма выразительных эпизодов "Адониса", а именно Сада слуха (VII, 18–32), где наибольший интерес представляет детальное, едва ли не наукообразное описание различных видов птиц.

Как видим, никаких новелл, которые по законам жанра должны были бы рассказываться персонажами, в первом дне нет. Зато день позволяет выявить статус стихотворных интерполяций: частично они амплифицируют "сюжет" обрамления, частично просто служат своеобразными интермедиями, в целом же структурируют собой поэтологическую дискуссию. К тому же они начинают оказывать воздействие на примыкающий к нему прозаический текст, который обретает ритмическую организацию и не лишенную пародийного оттенка барочную изощренность: "И вот уж волны Атлантики вступили в вялую схватку друг с другом, наперебой стремясь принять в свои объятия уж клонящееся к горизонту Солнце, а на сцену стали являться иные, самые нетерпеливые звезды, *верно* блеснув *неверным* (курсив наш. – *К.Ч.*) светом своим и еще не успевши толком одеться, когда король [дня] так начал речь свою...".

Во втором дне мы встречаем весьма *важные для сейченто рассуждения о "диссимуляции"* (сокрытие тайны объявляется высочайшим из искусств), сильно напоминающие выкладки Т. Ачетто (правда, его нашумевший трактат "О благопристойном утаивании" вышел в свет уже после написания "Прихотей ума" – в 1641 г.), а также своеобразные словесные дуэли между дамами и кавалерами, где последние надевают на себя речевые маски.

таким увлечением исполняют свои роли, что с трудом выходят из них. идет о масках, позаимствованных из барочных романов: например, ю изображает арабского рыцаря Полидаманта, а Алессандро – африкого рыцаря Моральбо (несомненна аллюзия на заключительный роиз трилогии Дж.Ф. Бьонди, "Коральбо" (1632), протагонист которого – ийский принц). Сама возможность появления в маске толкуется как есвенное для карнавала явление: "турниры, пиршества и комедии ясным азом показывают, что карнавал – естественное место для увеселений". есь Бриньоле Сале явственным образом вторит тезисам Тассо, высказан- в уже упоминавшемся трактате "Гонзага второй, или Об игре", дейст- которого разворачивается во время карнавала.) Продолжена и поэтолоеская проблематика. Алессандро заявляет, что поэзия именно потому довляет такое удовольствие женщинам, что они "дружат с небылицами". иа женской красоты решается не столько по рецептам Петрарки, сколь- в духе Марино и маринистов: ослепительный блеск очей красавицы заевает прекрасную природу:

Se una notte tesoriera
Brama sguardi ammiratori,
Scopre lieta in veste nera
Di due stelle i bianchi ardori...

("Если ночь, хранительница сокровищ, страстно жаждет восхищенных ров, – с радостью на черном одеяньи узрит две пылающие светозарные зды").

Эта канцона, несомненно, перекликается с целым рядом произведений рино из сборника "Лира" (сонеты "К луне, которая однажды ночью свеіа чересчур ярко и помешала ему (поэту. – *К.Ч.*) отправиться на поиски бовных приключений", "Ко сну", "На смерть его донны"), но в особенно- с канцоной "Ночные любови" с ее "караваджистским" освещением (там іная тьма словно бы оправдывает раскованность в решении темы любов- лихорадки, а в заключительной строке Марино исподволь, но тем не ме- вполне определенно переходит от собственно любовных мотивов к теме этического творчества; ту же операцию проделывает и Бриньоле Сале). араваджистское" освещение Бриньоле применит в дальнейшем в еще 'х стихотворных интерполяциях (условно назовем их "История Клелии" нь третий) и "Истории Лукреции" (день шестой), где очень ощущается кже воздействие мастерски воссозданной ночной атмосферы в "Освобожіном Иерусалиме" – см., например, VI, 102).

Точно так же и апология вина – "сокровища, коего жаждет чрево" (как іого, так и красного), – конечно, отнюдь не чисто гастрономический фемен. Речь идет о подключении к вакхической традиции, которой отдал іь и Кьябрера (в цикле "Парнасский урожай", 1603–1627). Но не только іей – опьянение трактуется как верный способ узнать сокровенную исти- (точно так же раскрывает эту тему Т. Ачетто, однако этот апологет

Все с таким увлечением исполняют свои роли, что с трудом выходят из них. Речь идет о масках, позаимствованных из барочных романов: например, Карло изображает арабского рыцаря Полидаманта, а Алессандро – африканского рыцаря Моральбо (несомненна аллюзия на заключительный роман из трилогии Дж.Ф. Бьонди, "Коральбо" (1632), протагонист которого – аравийский принц). Сама возможность появления в маске толкуется как естественное для карнавала явление: "турниры, пиршества и комедии ясным образом показывают, что карнавал – естественное место для увеселений". (Здесь Бриньоле Сале явственным образом вторит тезисам Тассо, высказанным в уже упоминавшемся трактате "Гонзага второй, или Об игре", действие которого разворачивается во время карнавала.) Продолжена и поэтологическая проблематика. Алессандро заявляет, что поэзия именно потому доставляет такое удовольствие женщинам, что они "дружат с небылицами". Тема женской красоты решается не столько по рецептам Петрарки, сколько в духе Марино и маринистов: ослепительный блеск очей красавицы затмевает прекрасную природу:

Se una notte tesoriera
Brama sguardi ammiratori,
Scopre lieta in veste nera
Di due stelle i bianchi ardori...

("Если ночь, хранительница сокровищ, страстно жаждет восхищенных взоров, – с радостью на черном одеяньи узрит две пылающие светозарные звезды").

Эта канцона, несомненно, перекликается с целым рядом произведений Марино из сборника "Лира" (сонеты "К луне, которая однажды ночью светила чересчур ярко и помешала ему (поэту. – *К.Ч.*) отправиться на поиски любовных приключений", "Ко сну", "На смерть его донны"), но в особенности с канцоной "Ночные любови" с ее "караваджистским" освещением (там ночная тьма словно бы оправдывает раскованность в решении темы любовной лихорадки, а в заключительной строке Марино исподволь, но тем не менее вполне определенно переходит от собственно любовных мотивов к теме поэтического творчества; ту же операцию проделывает и Бриньоле Сале). "Караваджистское" освещение Бриньоле применит в дальнейшем в еще двух стихотворных интерполяциях (условно назовем их "История Клелии" (день третий) и "Истории Лукреции" (день шестой), где очень ощущается также воздействие мастерски воссозданной ночной атмосферы в "Освобожденном Иерусалиме" – см., например, VI, 102).

Точно так же и апология вина – "сокровища, коего жаждет чрево" (как белого, так и красного), – конечно, отнюдь не чисто гастрономический феномен. Речь идет о подключении к вакхической традиции, которой отдал дань и Кьябрера (в цикле "Парнасский урожай", 1603–1627). Но не только к ней – опьянение трактуется как верный способ узнать сокровенную истину (точно так же раскрывает эту тему Т. Ачетто, однако этот апологет

“диссимуляции” воспринимает вино как опасность[19]; что же касается Марино, то в его идиллии “Ариадна” (из сб. “Цевница”, 1620) вино и любовь трактованы как источники витальной энергии). И наконец, прямое упоминание имени Пиндара в очередной раз напоминает об эстетических принципах Кьябреры.

Артистический изыск особенно ощутим в третьем дне. Здесь как бы перебираются разнообразные жанровые и стилистические топосы, включая петраркистские; сам по себе перенос поэтических штампов в прозаический дискурс выглядит как некое риторическое упражнение. Вирджинио воссоздает воображаемый портрет донны на основе упомянутых топосов, причем все они отмечены стилистической взвинченностью и отвечают духу поэзии Марино и его последователей, с легким пародийным эффектом: волосы красавицы черны и тонки, как мысли Вирджинио; лоб напоминает щит Атланта; глаза – два бокала вина, вкус которого поначалу приятно-пикантен, а затем губителен; щеки – “две чаши, из коих Амур поит меня изливающимся из очей пламенем”; зубы – жемчуг; рот – “коробочка с помадой”; грудь – страна Кукань (молочные озера и долины из сливочного масла) и т.д. Заключительная речь Флериды подводит черту под заезженными штампами. Но ее высказывания двусмысленны: констатируя явную исчерпанность основанного на традиционной риторике любовного дискурса, она в то же время укоряет Платона за изгнание поэтов из идеального государства. Тезис о превосходстве искусства над натурой, столь существенный для мариновской эстетики, теряет в данном случае свою определенность.

Карло зачитывает сонет “О наказанной розгами красавице”[20], который обращает на себя внимание отчетливым садистическим звучанием и во многом перекликается с эстетикой Марино, в частности с мадригалами “Поцелуй с укусом” и “Укушенная рука” (сб. “Лира”), а также с эпизодом смерти Адониса (XVII, 147). Приметами барочного вкуса можно считать соединение утонченной красоты с по-своему живописными ранами, чувственного начала – с акцентом на кровавых подробностях:

Sul dorso, ove la sferza empia flagella,
Grandine di rubini appar disciolta;
Gia dal livor la candidezza è tolta,
Ma men candida ancor, non è men bella

(“На спине, по коей бич гуляет нечестивый, проступает град рубинов; вот уж девственная белизна нарушается кровоподтеками, но хоть и отступает белизна, да не гаснет красота”).

Интересно сопоставить этот сонет с одноименным сонетом другого мариниста, Марчелло Джованетти, опубликованным в 1626 г. При совпадении сюжета с общностью отдельных топосов стиль Джованетти носит гораздо менее экзальтированный и выспренний характер. При этом жанр сонета, вообще говоря, представлен у Бриньоле Сале значительно реже, нежели бо-

лее свободные в плане версификации канцона и канцонетта. Видимо, он воспринимался им как феномен более высокого, в барочном понимании, стиля и отчетливо соотносился не столько с Петраркой, сколько с Марино (хотя пальма первенства в поэзии последнего принадлежит мадригалу). Здесь можно провести параллель с той характеристикой этого жанра, которая дана в известнейшем произведении еще одного члена Академии Аддорментати, приятеля Бриньоле Сале Франческо Фульвио Фругони, – в романе-трактате "Пес Диогена" (1684): "Сонету 〈...〉 надлежит быть сдержанным, остроумным, колким, доказательным, цветистым, изобильным, разукрашенным драгоценными блестками, хитроумным по складу, естественным по течению стиха, терпким по содержанию"[21].

Эстетизация физического страдания, непременно включающая в себя выворачивание наизнанку связанных с "любовной лихорадкой" петраркистских топосов, разворачивается и в исполняемой Карло "Канцоне о больной донне", которая вызывает в памяти живописный эффект "кьяроскуро", и в частности полотна Артемизии Джентилески (мадригал Марино "Больная красавица" в этом плане дает мало поводов для сопоставлений). И наконец, в том же третьем дне приводятся и прямые, эксплицированные автором цитаты из "Адониса", "Влюбленного Орландо", "Освобожденного Иерусалима"[22], а также Марциала и Гомера. Они включены в разворачивающуюся между персонажами эстетическую дискуссию. Вот, например, приводимая Карло цитата из "Адониса" (XII, 85):

Ella asciugando con pietosi gesti
Degli occhi molli il liquido cristallo:
– Che straini modi di venir son questi,
Carco, – dicea, – di sangue e di metallo?
Ben ti conosco; incredulo credesti
Con qualche drudo mio trovarmi in fallo,
Poiché con atti si sdegnosi e schivi
Inaspettato e repentino arrivi.

("Она же, горестно утирая жидкий хрусталь увлажнившихся очей своих, молвила: – Что за странная манера являться ко мне, налившись кровью и бряцая металлом? Я хорошо тебя знаю; не доверяя мне, ты воображал, будто застанешь меня на месте преступления с каким-нибудь любовником. Вот почему неожиданно, гнусным образом устремляешься ты ко мне").

В этой октаве нет ничего особенно примечательного ни с точки зрения поэтики маринизма, ни в отношении развития сюжета поэмы. Однако она непосредственно соотносится с уже артикулированной во втором дне и несомненно весьма значимой для Бриньоле Сале темой "утаивания": Венера идет навстречу разгневанному супругу Марсу и искусно притворяется, что никакого адюльтера с Адонисом не было и в помине. Таким образом, Бриньоле Сале здесь не только частично сближает повествование с поэтологическим трактатом, не только напрямую цитирует Марино, но также,

эксплицируя заимствование, на свой лад полемизирует с характерной для автора "Адониса" тенденцией искусно утапливать в тексте многочисленные цитаты и микроцитаты.

В четвертом дне также находится место для "академических" дискуссий, которые довольно неожиданно, под влиянием исполненной Флеридой канцоны о любовных страданиях, едва не сменяются всеобщим плачем, но эстетическое наслаждение пересиливает эмоции ("вместо аплодисментов слушатели отозвались бы на услышанную ими облитую слезами песню собственными слезами, когда б сердца их не усладились изысканным пением"). Проблема провоцирования возвышающих душу слез у аудитории несомненно волновала теоретиков сакральной риторики, о чем свидетельствует трактат Р. Беллармино "О пользительности слез" (1617), где систематизированы 12 способов заставить слушателя всплакнуть. Дальнейшее обсуждение проблемы красоты приводит к любованию маньеристическим гротеском, который как раз порицался приверженцами посттридентской идеологии вроде Г. Палеотти (впечатляющая галерея женщин с физическими изъянами – косоглазие, плешивость, хромота, горб и т.д.). Все эти мотивы в той или иной степени затрагивались поэтами-маринистами (Дж. Семпронио, Б. Морандо, Т. Гаудьози и др.), а карлицы – частые гостьи в романах Ф.Ф. Фругони.

Пятый день ознаменован переходом от риторики устной к риторике письма; шестой заключает в себе изложенную Алессандро в стихах историю непорочной Лукреции, в которой отдана дань барочным кровавым деталям (в сцене самоубийства героини):

D'alto coraggio il forte braccio ha pieno
Mentre l'orrida punta in sen si caccia.
E mira sciolto all'alma grande il freno,
Pallida sì, non sbigottita in faccia.
Corron tutti a impedir, ma già vien meno
Del padre e del consorte entro le braccia;
Qual che vinsi gli mira il core inciso
Ad ambi sgorga il caro sangue in viso

("На себя обратив страшный клинок, сильная длань ее преисполнена возвышенного мужества. И вот созерцает она орудие, что благородную душу ее заставит с телом расстаться, без страха, хоть и побледнев лицом. Все сбегаются, чтоб воспрепятствовать ей, но она уже испускает дух на руках отца и супруга; клинок вперяет взор в *разрезанное* (курсив наш. – *К.Ч.*) сердце, а кровь бьет ключом в лицо отцу и супругу").

В этом эпизоде также не обходится без игры "кончетти", которая продолжена и в описании реакции аудитории на услышанное. Чрезвычайно трогательное чтение этой небольшой поэмы Алессандро ведет к полной эмпатии ("история была изложена столь живо, – да не изложена, а словно бы запечатлена на полотне; не то чтобы запечатлена на полотне, а словно бы *вырезана резцом* (курсив наш. – *К.Ч.*) слов и телодвижений Алессандро, –

что не раз слезы выступали в уголках глаз всех присутствующих; и они непременно скатились бы вниз, когда б не впитал их в себя всеобщий гнев, обращенный на Тарквиния"). Несомненна продуманная перекличка выделенных нами слов (в оригинале *scolpita* и *inciso*), как бы перемещающая все происходящее в план изображения, гравюры.

Кроме того, в шестой день включен образец пространного экфрасиса (описание истории адюльтера Марса и Венеры по картине Сарцаны; разумеется, в сознании читателей здесь не могло не возникнуть ассоциаций с сюжетом "Адониса" Марино). Немаловажно, что сюжет изложен именно на основе живописного полотна (ныне утраченного)[23] – тем самым Бриньоле поддерживает весьма распространенную в маньеризме и барокко (в частности, генуэзском) экфрастическую традицию (и в который раз движется в фарватере Марино, на сей раз как автора сборника "Галерея", 1619). Кстати, и стихотворная новелла о Лукреции может быть навеяна исполненным в 1621 г. в Генуе полотном Артемизии Джентилески.

Избрание писателем прозиметрической структуры, по всей видимости, во многом было продиктовано влиянием опубликованной в 1621 г. латиноязычной "Аргениды" Дж. Барклая (итальянский перевод осуществил пять лет спустя Франческо Пона[24]). Этот роман, своего рода бестселлер XVII столетия[25], Бриньоле знал и высоко ценил. Действительно, Дж.Барклай вводит в текст романа, во многом типичного для барочной повествовательной модели, немало поэтических интерполяций, причем выдержаны они в разных жанрах: эпиталамы, священного гимна (действие происходит в дохристианскую эпоху), плача, эпитафии (на грани пародии, так как речь идет об усопшей собачке царя Полиарха, Альдине[26]), политической инвективы (в романе вообще большую роль играет политическсе измерение) и т.д. При этом автор, в соответствии с барочным вкусом, варьирует не только жанры, но и модальности – одни стихотворения преподносятся как надписи (на фонтане, картине, вратах парка и даже на носу судна), другие – как результат творчества неназванных, но обыкновенно знаменитых поэтов. Однако использование стихотворных включений в "Аргениде" не носит столь изощренного характера, как в "Прихотях ума"; в частности, Барклай не придает особого значения протяженности стихотворений.

Иная картина наблюдается у Бриньоле Сале: модальности перехода к поэтическому тексту у него вполне однообразны, зато объем стихотворных включений с каждым днем неуклонно возрастает[27]; в седьмой день включена трагико-эротическая поэма о прекрасном юноше Чимоне, родившемся на Кипре. Поэма включает в себя три песни и занимает в современном издании 48 страниц. Совершенно очевидна зависимость Бриньоле Сале как от духа, так и от буквы поэмы Марино "Адонис". Конечно, сама по себе структура октавы (*авававсс*), использованная Бриньоле также в "Истории Лукреции", может быть результатом влияния как Марино, так и Ариосто, и Тассо. Но вот общая мифологизированная атмосфера, настойчиво развиваемая тема соревнования Природы и Искусства, пристальное внимание к фе-

номенам природного мира, словно бы разглядываемым под микроскопом, – все это приметы влияния "Адониса". Нередко при этом возникает эффект, граничащий с пародией. Вот как, например, выглядит сцена "Курящий Купидон" из первой песни:

Prende un foglio Cupido e l'attorciglia,
Lungo, rotondo, e in mezzo vuoto il rende,
Tromba da un capo angusta egli somiglia,
Dall'altro in maggior circolo si stende.
Dove termina il foglio e s'asottiglia,
La face ascosta e quella cima accende,
Indi l'abocca e soffia, esce mordace
Fumo a sturbar la sonnachosa pace

("Берет Купидон листок и скручивает его, делая его продолговатым, округлым и полым в середине, так что с одного конца он становится похож на узкую трубу, а с другого – образует большой круг. В том месте, где листок истончается, он, прикрыв лицо, поджигает кончик; засим в рот его берет, затягивается, и вот уж сонную негу нарушает едкий дым").

Тема курения, по сути своей вполне вписывающаяся в репертуар сечентистской поэзии, вообще-то получила развитие у маринистов лишь к концу столетия (сонеты Б. Дотти, 1689). Сам облик Купидона вполне и потеатральному комичен: изысканные ткани в его наряде сочетаются с грубыми, одна нога затянута в зеленое, другая в красное; лицо забрызгано грязью и т.п. Такого Купидона мы не видим в "Адонисе", хотя некоторые намеки на смеховую трактовку образа в поэме Марино содержатся; достаточно сказать, что в самом начале книги Венера подвергает его порке. На наш взгляд, есть основания говорить о том, что пародийный эффект здесь подкреплен отдаленными рефлексами героико-комической традиции А. Тассони – Ф. Брачоллини (в эпизоде "Совет богов"). К тому же в "Чимоне" звучат и не чуждые упомянутым авторам политические мотивы, критика возомнивших о себе и вознамерившихся приравнять себя к богам правителей (сочинитель поэмы не скрывает, что мишенью здесь является Рим).

С другой стороны, как и Марино, Бриньоле Сале создает своеобразный палимпсест: сюжет поэмы позаимствован все из того же "Декамерона" (первая новелла пятого дня), причем автор "Прихотей ума" прилежно следует боккаччиевской канве ("Чимоне, умудренный любовью, похищает в море любимую свою Ифигению; в Родосе его заключают в темницу; Лизимах выпускает его на волю, и оба они умыкают Ифигению и Кассандру во время свадебного их торжества; они бегут с ними на остров Крит, женятся на них, а затем все получают приглашение вернуться домой"; *пер. Н. Любимова*). Думается, Бриньоле не случайно черпает сюжет именно из пятого дня книги Боккаччо – ведь речь идет о своеобразном дне поэзии, и история Чимоне для автора "Декамерона" – поэтическая par excellence[28]. С другой стороны, новелла Боккаччо, хотя ее сюжетные источники окончательно не выявле-

ны, по существу тяготеет, как и седьмая новелла второго дня, и третья новелла четвертого, к традиции античного романа[29]; таким образом, налицо соединение романического измерения с поэтическим. Собственно, та же тенденция просматривается уже в декламируемой Карло в третьем дне "Истории Клелии" (напомним, что сопоставимый с ней в сюжетном плане знаменитый роман М.Скюдери начал выходить лишь в 1654 г.), где на первом плане оказывается образ воинственной римской амазонки, а тип взаимодействия героического пласта с лирическим скалькирован с "Освобожденного Иерусалима".

Сплав традиций Боккаччо и Марино не в последнюю очередь продиктован географией происходящего в "Чимоне" (между Критом и Кипром, как и в "Адонисе"; Кипр как локус вечной весны – достаточно распространенный поэтический топос, присутствующий также у А. Полициано), а самое главное, разумеется, общим постулатом о цивилизующей роли любви. Что касается первой встречи Чимоне с будущей возлюбленной (он видит ее спящей на прекрасном лугу), то здесь возможно влияние не только поэмы Марино (III, 27: Венера видит спящего в роще Адониса и, раненная стрелой Купидона, влюбляется в него), но и "Астреи" (созерцание Селадоном спящей пастушки с надлежащими чувственными деталями). Но и в данном случае Бриньоле Сале производит вроде бы незначительную и в то же время снижающую стилистику матричных текстов ретушь, напоминающую не столько о "метатекстуальных" проказах Гиласа из той же "Астреи", сколько об одном пассаже из "Адониса":

Del ricco busto la prigion si fende
E nude all'aura apre le nevi intatte;
Nembo sovr'esse rugiadoso splende
Di calde perle in bel sudor disfatte...

("Из темницы рвется [на волю] пышная нагая грудь, открывая дуновению ветра девственно чистую порошу; усеяна она, как горячими жемчужинами, росинками дивного пота...").

Как представляется, "натуралистическая" деталь (пот) навеяна соответствующим мотивом из восьмой песни "Адониса", где капли пота уподобляются слезам, а те и другие – жемчужинам ("tra perle di sudor, perle di pianto" – VIII, 111, 8). Та же деталь ранее была использована Бриньоле в "Канцоне о больной донне", но в совершенно ином, заведомо "макабрическом" контексте.

Квинтиллиан в "Воспитании оратора" хвалит трансформацию стихотворного текста в прозаический как чрезвычайно полезное для ритора упражнение: поэтическое вдохновение позволяет возвысить тон прозы (X, 5, 4). Дж. Денорес в "Рассуждении" (1596) усматривает один из источников изумления в имитации прозаического дискурса в стихе[30]. Как мы уже видели, Бриньоле Сале также был неравнодушен к проблеме взаимных трансформаций прозы в стих и обратно. Собеседники "Прихотей ума" проделывают данную операцию с поэтическими топосами. Зато, перелагая в октавы но-

веллу Боккаччо, Бриньоле Сале выстраивает свой парафраз в соответствии с законами барочной риторики, причем как поэтической, так и романной. Эта двойная оптика объясняет своеобразную в нарративном плане конструкцию "Чимоне", чередование затянутых по сравнению с оригиналом эпизодов с подчеркнуто лаконичными (к последним можно отнести перипетии, связанные с пленением главного героя, его неожиданным освобождением, его участием в заговоре). Так, главная новация Бриньоле по сравнению с новеллой Боккаччо – невероятная затянутость первой песни, в которой удается изложить только обстоятельства первой встречи Ифигении с Чимоне и его немедленного преображения. Нет никакого сомнения в том, что подобная неспешность также является результатом влияния поэмы Марино. (В случае с "Адонисом" несоразмерность относительно компактного центрального сюжета колоссальной протяженности текста стала предметом критики уже в период сейченто, прежде всего со стороны главного оппонента Марино Т. Стильяни[31].) На наш взгляд, просматривается и влияние еще одного знаменитого источника – "Неистового Орландо" Ариосто; правда, сюжетная ситуация здесь зеркальная (любовь лишает Орландо разума, а Чимоне, наоборот, обретает под ее воздействием мудрость); но вот поведение Чимоне в схватке со львом (эпизод, полностью придуманный Бриньоле Сале[32]) не лишено буйной свирепости. При этом пастушеский посох становится в его руках грозным оружием – так происходит и в одном из эпизодов "Астреи"[33].

Другой чрезвычайно затянутый эпизод "Чимоне" – описание морской бури, в которую попадают герои и которая в конце концов едва не становится причиной гибели героя (песнь III, 3–23). И в данном случае источником, безусловно, является барочный роман, к тому времени уже начавший осваивать соответствующий топос[34] (мы имеем в виду прежде всего первый роман трилогии Дж.Ф. Бьонди – "Эромена" (1624), автор которого избегает суховатого штампа и приводит детальное описание необычного атмосферного явления, разгула стихии). Вполне естественно, что в поэтической версии Бриньоле Сале к описанию бури подключены античные мифологемы (Аквилон, Эол, Юпитер и даже Плутон). Шторм обретает характер вселенского катаклизма, волны вздымаются "до самых звезд", хлещет ливень, молнии озаряют происходящее кровавым светом, выхватывая из темноты лица влюбленных (опять-таки дань специфически трактованному "караваджизму"). При этом на лице Ифигении румянец сопротивляется мертвенной бледности, "нежнейшие розы" – "лилиям" (та же метафорическая антитеза была использована в уже упоминавшемся сонете Марчелло Джованетти "О наказанной розгами красавице", причем, что примечательно, в ассоциации с метафорической же "бурей" страстей; конечно, и в "Чимоне" имплицитно просматривается подобная параллель между разгулом стихии и игрой страстей).

Небезынтересно отметить, что именно поэма "Чимоне" принадлежит к числу тех фрагментов книги, которые были изъяты автором из второй

редакции 1641 г. Учитывая объем поэмы, подобная купюра (точнее, замена: вместо нее Бриньоле Сале ввел в текст канцону, героями которой стали персонажи "Неистового Орландо"[35], а именно Изабелла и Дзербино) выглядит существенной трансформацией нарративной модели книги. Скорее всего, причиной изъятия поэмы стали все-таки не соображения дидактического порядка, а именно новое понимание автором проблемы сбалансированности повествования, соразмерности поэтических интерполяций контексту. Если поначалу условная риторизированная модель, генетически связанная с той же "Астреей", воспринималась Бриньоле Сале как естественная для избранного им жанра, то впоследствии возобладал критерий правдоподобия.

Наконец, настает день восьмой, герои словно бы спохватываются и начинают наперебой рассказывать друг другу истории, по преимуществу трагического свойства. Этот лихорадочный всплеск нарративности выглядит как своеобразная пуантировка всего сборника. Так, Феличита рассказывает историю безответной любви Ипполито д'Эсте к красавице Лучилле, сердце которой принадлежит Джулио. Разгневанный Ипполито подстерегает соперника во время охоты и повелевает вырвать у него наиболее прекрасную, пленившую Лучиллу часть тела – его глаза. Затем он кладет их в кубок и с подобающей случаю запиской отправляет Лучилле. Вся эта история представляет собой не только очевидную дань банделловской эстетике (а заодно и мотиву "съеденного сердца"), но и почти пародийное, хотя и выдержанное в макабрических красках, манипулирование расхожими петраркистскими топосами, связанными с очами Донны. Здесь, правда, речь идет о глазах мужчины, деталь многозначительная и напоминающая об аналогичных "транссексуальных" сдвигах в "Адонисе".

Собственно, не раз использованное нами по отношению к "Прихотям ума" понятие "пародирование" является достаточно условным. Ни в коем случае не следует отождествлять подход к материалу у Бриньоле Сале и, скажем, у автора знаменитой сатиры "Поэзия" Сальватора Розы, где подвергаются язвительной критике характерные для "мертвой и безжизненной" поэзии parole ampollose и detti oscuri. (Конечно, еще более выразительным примером аналогичного подхода, но уже по отношению к роману может служить "Сумасбродный пастух" Ш. Сореля (1628) с его тотальным демонтажом поэтического и условно-романического метаязыка и производящим жутковатое впечатление "метафорическим портретом" (термин Сореля)[36] возлюбленной главного героя, Хариты.) Бриньоле Сале в "Прихотях ума" подобных задач перед собой не ставил, он погружен в стихию академических риторических экзерсисов, отсюда и некоторая внутренняя противоречивость содержания книги, где можно встретить утверждения как "за", так и "против" того или иного тезиса. Определенное равнодушие автора к содержательным аспектам книги, к "плану означаемого", несомненно, дань своему времени. В огромном пятитомном трактате Б. Фьоретти "Поэтические упражнения" (Proginnasmi poetici, 1620–1639) ничего не говорится о со-

держании поэтического произведения, хотя рассмотрены многочисленные поэтические и риторические категории, и в первую очередь, разумеется, meraviglia и artificio. Нечто сходное можно сказать и о сакральной риторике начала сейченто ("Проповедник" Ф. Панигаролы (1609), где "слова" явно превалируют над "вещами").

Тенденция к непомерному разрастанию обрамления по отношению к корпусу новелл вообще очень характерна для эволюции жанра новеллистической книги (как в Италии, так и во Франции) в конце XVI – начале XVII в.[37] Но именно у Бриньоле Сале она достигает своего логического завершения. Фактически он создает емкий синтетический жанр, где сливаются сборник новелл, роман, поэма, диалог и трактат. Жанровая раскрепощенность "Прихотей ума" – дань антинормативистским и антиаристотелистским тенденциям сейченто, весьма колоритно запечатленным в одном из эпизодов "Парнасских известий" Т. Боккалини (известие XXVIII), где связанный Аристотель предстает перед разгневанным Аполлоном и подвергается разносу за то, что осмелился навязывать поэтам свои рецепты. С другой стороны, структура книги вполне соответствует барочному стремлению к разнообразию, которое иногда считают ключом к данному стилю[38]. Собственно, герои Бриньоле Сале превозносят именно разнообразие как один из важнейших критериев оценки поэтического текста. По контексту книги чтение поэмы "Чимоне" выглядит не вполне уместным, между тем герои, как ни в чем не бывало, одобрительно отзываются о ней, хвалят за "разнообразие событий, новизну мысли, нежность переживаний".

Как видим, взаимодействие поэтических и прозаических фрагментов в "Прихотях ума" подчиняется в первую очередь логике изысканной светской игры, в которую вовлечены персонажи книги[39]. Вместе с тем есть все основания говорить и о характерном для искусства барокко стремлении к синестезии: стихи в "Прихотях ума" – это прежде всего исполнительство, неотделимое не только от музыкального аккомпанемента, но и от столь существенных для Бриньоле Сале форм невербальной коммуникации (мимика, жест, танец). Ballerino – "танцор" – понятие, которое можно отнести как к телодвижениям, так и к движениям ума, уверяет Карло (день третий). Большой интерес представляет также во многом символический, хотя и описанный в весьма затемненной форме, танец Флериды (конец второго дня): "〈...〉 чем более она повиновалась (звукам музыки. – *К.Ч.*), тем более повелевала; чем более следовала законам чужого инструмента, тем более преступала законы чужой свободы; ступни будто засевали почву цветами, щеки же лишали цветы смелых надежд прорасти; играя волнами волос, она учила ветерок водить хоровод; бежизненной вычурностью заключала его в богатую темницу..." В этой связи можно вспомнить о том, что Х. Ортега-и-Гассет считал устремленность к передаче жеста одной из важнейших особенностей искусства барокко[40]. С другой стороны, уже Цицерон в конце трактата "Об ораторе" едва ли не первым сближает "исполнителей правды" (рито-

ров) с "подражателями правды" (актерами)[41]. Склонность героев "Прихотей ума" к актерствованию и преувеличенной жестикуляции выглядит как дань своему времени, когда риторическая теория чрезвычайно активно вбирает в свою орбиту проблематику, связанную с жестом. Большое внимание уделяется движениям головы, рта, глаз, бровей, рук и пальцев оратора, а также проблеме соответствия жеста назначению речи в целом и ее отдельных частей[42].

В своих последующих произведениях автор – подобно Сент-Аману во Франции – все более решительно корректировал собственную позицию по отношению к поэзии мариновского типа, а также и к способам взаимодействия прозаического слова с поэтическим. Несомненно, определенную роль сыграли контакты с перебравшимся в Геную в 1639 г. литератором и философом Маттео Перегрини. Не исключено, что опубликованный в том же году его трактат "Delle acutezze" ("О замысловатом выражении") был написан под влиянием общения автора с членами Академии Аддорментати[43]. Трактат с самого начала ставит себе целью преодоление излишеств в использовании современными поэтами "острословия" (для автора трактата acutezze, concetti, spiriti, vivezze суть синонимы). Он содержит ряд рекомендаций по совершенствованию барочного стиля, призывает к соблюдению меры (итальянские исследователи нередко говорят в этой связи об "умеренном барокко"; по Перегрини, надлежит сообщить этому стилю основательность, с тем чтобы словесное остроумие подкреплялось остроумием "предметным"). Приводя 25 мер предосторожности, которые следует соблюдать при обращении с "замысловатым выражением", Перегрини выставляет в качестве образца творчество некоторых из маринистов, в частности своего приятеля Дж. Семпронио (сонет "Хромая красавица").

Возможно, именно из этого пассажа книги Перегрини позаимствовал сюжет своей эпиграммы, включенной в состав сборника "Невинный сатирик" ("Il Satirico innocente"), опубликованного в Генуе в 1648 г., Антон Джулио Бриньоле Сале. В целом позиция Перегрини перекликается с теми упреками в адрес маринистов – и в первую очередь против их лидера, "поэта нескладного" (poeta goffo), – которая заявлена в книге Бриньоле Сале. В книге сделан решительный выбор в пользу одного жанра – эпиграммы (всего их 300). При этом Бриньоле выдает свои эпиграммы за перевод с греческого[44]. Бóльшая часть их нацелена против творений "горе-писак" (poetastri), склонных к неумеренному использованию трескучего, аффектированного стиля. Им вменяется в вину не только злоупотребление тропами, но и вторжение их в неподходящих местах. Бриньоле с особым усердием критикует те октавы "Адониса", где Венера предается оплакиванию растерзанного кабаном любовника (XVIII, 141–184). Однако и Тассо подвергается критике за сходные просчеты: Танкреди ни к селу ни к городу исполняет мадригалы на могиле Клерины (XII, 75–79). Это уже явный пересмотр позиции, заявленной в "Прихотях ума", где нарративная модель "Освобожденного

'подражателями правды" (актерами)[41]. Склонность героев "Прихотей актерствованию и преувеличенной жестикуляции выглядит как дань ' времени, когда риторическая теория чрезвычайно активно вбирает › орбиту проблематику, связанную с жестом. Большое внимание уде- ı движениям головы, рта, глаз, бровей, рук и пальцев оратора, а также еме соответствия жеста назначению речи в целом и ее отдельных ;[42].

своих последующих произведениях автор – подобно Сент-Аману во ции – все более решительно корректировал собственную позицию ношению к поэзии мариновского типа, а также и к способам взаимо- вия прозаического слова с поэтическим. Несомненно, определенную сыграли контакты с перебравшимся в Геную в 1639 г. литератором лософом Маттео Перегрини. Не исключено, что опубликованный в ке году его трактат "Delle acutezze" ("О замысловатом выражении") написан под влиянием общения автора с членами Академии Аддор- ати[43]. Трактат с самого начала ставит себе целью преодоление изли- в в использовании современными поэтами "острословия" (для автора гата acutezze, concetti, spiriti, vivezze суть синонимы). Он содержит ряд мендаций по совершенствованию барочного стиля, призывает к со- ению меры (итальянские исследователи нередко говорят в этой свя- "умеренном барокко"; по Перегрини, надлежит сообщить этому сти- основательность, с тем чтобы словесное остроумие подкреплялось умием "предметным"). Приводя 25 мер предосторожности, которые ует соблюдать при обращении с "замысловатым выражением", грини выставляет в качестве образца творчество некоторых из ма- стов, в частности своего приятеля Дж. Семпронио (сонет "Хромая авица").

озможно, именно из этого пассажа книги Перегрини позаимствовал т своей эпиграммы, включенной в состав сборника "Невинный сати- ("Il Satirico innocente"), опубликованного в Генуе в 1648 г., Антон Джу- Бриньоле Сале. В целом позиция Перегрини перекликается с теми ками в адрес маринистов – и в первую очередь против их лидера, "поэ- складного" (poeta goffo), – которая заявлена в книге Бриньоле Сале. иге сделан решительный выбор в пользу одного жанра – эпиграммы о их 300). При этом Бриньоле выдает свои эпиграммы за перевод с гре- ого[44]. Бóльшая часть их нацелена против творений "горе-писак" (poetas- клонных к неумеренному использованию трескучего, аффектирован- стиля. Им вменяется в вину не только злоупотребление тропами, но и жение их в неподходящих местах. Бриньоле с особым усердием крити- те октавы "Адониса", где Венера предается оплакиванию растерзанно- бaном любовника (XVIII, 141–184). Однако и Тассо подвергается кри- за сходные просчеты: Танкреди ни к селу ни к городу исполняет мадри- на могиле Клерины (XII, 75–79). Это уже явный пересмотр позиции, енной в "Прихотях ума", где нарративная модель "Освобожденного

Иерусалима" становится предметом не только одобрения, но и своеобразного надстраивания (здесь приводятся стилизованные Бриньоле письма плененного Танкреди из дворца Армиды, которых нет в поэме Тассо). Все говорит о том, что Бриньоле чем дальше, тем больше сближался с позицией Дж. Денореса, всецело подчинявшего как поэтику, так и риторику нравственной и гражданской философии (но и придававшего, как мы уже видели, большое значение "поэтике изумления"). В дискуссии о пасторальной трагикомедии Б. Гварини "Верный пастух" (1590) Денорес занял жесткую позицию неприятия жанровой гибридизации, "аморализма" содержания и избыточной орнаментальности Б. Гварини[45]. Разумеется, "Прихоти ума" тем более не вписались бы в его концепцию поэзии.

Бриньоле Сале выведен в качестве одного из персонажей романа "Пес Диогена". Отринувший ошибки молодости, "суровый лицом" и совершенно иссохший (по указанным в начале статьи причинам) литератор (или уже клирик?), с большим уважением выслушиваемый членами Суда Критики, сознается в былых грехах, прибегая при этом, как и все персонажи "Пса Диогена", к предельно взвинченной, изобилующей вербальными играми стилистике: "Каюсь, я и сам во времена бурной моей молодости празднословно фантазировал, гонялся за теми самыми светляками, что вами по праву презираемы и изничтожаемы. Дал я себя увлечь гению цветистого выражения и, глядя на то, как многие авторы, балуясь романами, на расписных страницах своих книг понуждали подскакивать изысканные словечки, словно сверчков, я и сам, повинуясь *прихотям ума моего* (курсив наш. – *К.Ч.*), начал подскакивать, да не постоянно, а время от времени"[46]. Итак, покойный к моменту написания "Пса Диогена" Бриньоле Сале увековечен не как автор религиозных романов, сыгравших значительную роль в эволюции этой разновидности прозы сейченто, но именно как умудренный опытом сатирик, для которого ранний опыт "охоты на светляков" все же остается событием значимым. В высшей степени значимым оказался он и для всей итальянской прозы барокко, связанной с поэтической продукцией сечентистов неразрывными узами.

Примечания

[1] Подробно о биографии писателя см.: Brignole Sale A.G. // Dizionario biografico degli italiani. Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana. 1972. Vol. 14. P. 277–282; Nota bio-bibliografica // Brignole Sale A.G. Maria Maddalena peccatrice e convertita / A cura di D. Eusebio. Parma: Guanda, 1994. P. LXXIX–XCVIII.

[2] В генуэзской галерее Палаццо Россо (до 1874 г. особняк принадлежал семье Бриньоле Сале, затем он перешел в муниципальную собственность) выставлен конный портрет Антон Джулио кисти Ван Дейка, датируемый 1627 г. Картина считается одним из наиболее ярких образцов парадного портрета из числа выполненных этим мастером. В свое время она привлекла большой интерес Ницше, посетившего Геную в 1877 г.

[3] См.: *Corradini M.* Genova e il Barocco: Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale. Milano: Vita e Pensiero, 1994. P. 17.

[4] Академия Аддорментати упоминается во второй сатире Сальватора Розы, где поэт дает ироничную характеристику невероятно расплодившихся в XVII в. академий:

Quindi è, che i nomi lor sono gli Oziosi,
Gli Addormentati, i Rozzi, e gli Umoristi,
Gl'Insensati, i Fantastici, e gli Ombrosi...

(*Rosa S.* Satire, liriche, lettere. Milano, 1892. P. 82). Как видно из перечня, Роза намеренно подбирает названия с отчетливым комическим эффектом: "Праздные, Уснувшие, Неотесанные, Влажные, Безрассудные, Причудливые, Обидчивые".

[5] Весьма скромная подборка стихов Бриньоле Сале была включена в опубликованную Бенедетто Кроче антологию маринистской поэзии (*Croce B.* Lirici marinisti. Bari: Laterza, 1910. P. 300–302).

[6] Несмотря на возросший в последние годы интерес исследователей к творчеству Бриньоле Сале (обзор новейших публикаций см.: *Reale C.* La recente fortuna critica di Anton Giulio Brignole Sale // Esperienze letterarie. 2002. N 2. P. 109–117); особенности использования писателем прозиметрической конструкции так и не стали предметом специального изучения.

[7] *Brignole Sale A.G.* Le instabilità dell'ingegno / A cura di G.Formichetti. Roma: Treccani, 1984. В дальнейшем все цитаты из "Прихотей ума" приводятся по этому изданию.

[8] См.: *Conrieri D.* Il romanzo ligure dell'età barocca // Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia. Ser. III. Pisa, 1974. Vol. 4, N 3. P. 925.

[9] См. о нем: *Gardair J.-M.* Trois romans baroques italiens // Revue des études italiennes. 1967. T. 13. P. 119–132.

[10] См. о ней: *Gardair J.-M.* I romanzi di Gio. Francesco Biondi // Paragone (Letteratura). 1968. N 218. P. 63–83.

[11] Перевод названия представляет собой некоторую проблему. В оригинале объединены два принципиально важных для эстетики маньеризма и барокко понятия: "непостоянство, нестабильность" и неоднократно анализировавшийся барочными теоретиками, в том числе и Сфорца Паллавичино, с которым Бриньоле Сале состоял в переписке, "быстрый ум". Своего рода апофеозом развития темы "быстрого ума" в Италии становится трактат Э. Тезауро "Подзорная труба Аристотеля" (1654): по Тезауро, сам Всевышний стремится стать ingegnoso, т.е. проникать в мельчайшие детали каждого явления, выказать чудеса проницательности; но и versabilità, умение быстро сближать между собой далекие, казалось бы, феномены реальности, является важнейшим компонентом ingegno. В тексте Бриньоле Сале (день третий) упоминается также Протей (который считается одним из символов маньеристического искусства); в дальнейшем эта мифологическая фигура возникает в предисловии Джованни Амброджо Марини к роману "Верный Калоандро" (1640–1653), ключевому явлению в истории итальянского романа XVII в.

[12] Сопоставление двух редакций было осуществлено Джанфранко Формикетти (*Formichetti G.* Revisione e censura ne "Le instabilità dell'ingegno" di Anton Giulio Brignole Sale // Rassegna della letteratura italiana. 1988. N 1. P. 41–60). Исследователь приходит к выводу, что во второй редакции смягчены эротические мотивы и, напротив, усилена морализация (это вполне соответствует духовной эволюции автора книги). Сам Дж. Формикетти при подготовке современного издания "Прихотей ума" взял за основу как раз первую редакцию.

[13] *Formichetti G.* Op. cit. P. 21. Опыт Академии Интронати был обобщен в имевшей большой успех и представленной в библиотеке Бриньоле Сале книге Дж. Баргальи "Диалог об играх, принятых на вечерах у сиенцев" ("Dialogo dei giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare", 1572). Как указывает И.К. Стаф, "в известном смысле концепция Баргальи – свидетельство того вырождения, которое претерпели гуманистические идеи первой половины века в эпоху Контрреформации. Новелла в трактате сиенского аристократа – это один из видов развлечения, игры, классификации и кодификации которых и посвящен "Диалог". «Представляется мне, – пишет Баргальи, – что рассказывание новелл могло бы быть названо игрою, так как называем мы игрою, *когда всяк излагает виденный им сон, с тем условием, чтобы каждому сну было затем дано подобающее истолкование* (курсив наш. – *К.Ч.*). И по этой при-

ров) с "подражателями правды" (актерами)[41]. Склонность героев "Прихотей ума" к актерствованию и преувеличенной жестикуляции выглядит как дань своему времени, когда риторическая теория чрезвычайно активно вбирает в свою орбиту проблематику, связанную с жестом. Большое внимание уделяется движениям головы, рта, глаз, бровей, рук и пальцев оратора, а также проблеме соответствия жеста назначению речи в целом и ее отдельных частей[42].

В своих последующих произведениях автор – подобно Сент-Аману во Франции – все более решительно корректировал собственную позицию по отношению к поэзии мариновского типа, а также и к способам взаимодействия прозаического слова с поэтическим. Несомненно, определенную роль сыграли контакты с перебравшимся в Геную в 1639 г. литератором и философом Маттео Перегрини. Не исключено, что опубликованный в том же году его трактат "Delle acutezze" ("О замысловатом выражении") был написан под влиянием общения автора с членами Академии Аддорментати[43]. Трактат с самого начала ставит себе целью преодоление излишеств в использовании современными поэтами "остροсловия" (для автора трактата acutezze, concetti, spiriti, vivezze суть синонимы). Он содержит ряд рекомендаций по совершенствованию барочного стиля, призывает к соблюдению меры (итальянские исследователи нередко говорят в этой связи об "умеренном барокко"; по Перегрини, надлежит сообщить этому стилю основательность, с тем чтобы словесное остроумие подкреплялось остроумием "предметным"). Приводя 25 мер предосторожности, которые следует соблюдать при обращении с "замысловатым выражением", Перегрини выставляет в качестве образца творчество некоторых из маринистов, в частности своего приятеля Дж. Семпронио (сонет "Хромая красавица").

Возможно, именно из этого пассажа книги Перегрини позаимствовал сюжет своей эпиграммы, включенной в состав сборника "Невинный сатирик" ("Il Satirico innocente"), опубликованного в Генуе в 1648 г., Антон Джулио Бриньоле Сале. В целом позиция Перегрини перекликается с теми упреками в адрес маринистов – и в первую очередь против их лидера, "поэта нескладного" (poeta goffo), – которая заявлена в книге Бриньоле Сале. В книге сделан решительный выбор в пользу одного жанра – эпиграммы (всего их 300). При этом Бриньоле выдает свои эпиграммы за перевод с греческого[44]. Бóльшая часть их нацелена против творений "горе-писак" (poetastri), склонных к неумеренному использованию трескучего, аффектированного стиля. Им вменяется в вину не только злоупотребление тропами, но и вторжение их в неподходящих местах. Бриньоле с особым усердием критикует те октавы "Адониса", где Венера предается оплакиванию растерзанного кабаном любовника (XVIII, 141–184). Однако и Тассо подвергается критике за сходные просчеты: Танкреди ни к селу ни к городу исполняет мадригалы на могиле Клерины (XII, 75–79). Это уже явный пересмотр позиции, заявленной в "Прихотях ума", где нарративная модель "Освобожденного

чине думается мне, что каждый отдельный день "Декамерона" можно назвать игрою» (*Стаф И.К.* Новеллистика Чинквеченто // История литературы Италии. М.: Наследие, 2007. Т. 2, полутом 2). Напрашивается предположение, что и само название Академии Аддорментати было навеяно как раз этим пассажем из книги Баргальи.

[14] См.: *Tasso T.* Dialoghi / A cura di E. Mazzali. Torino: Einaudi, 1976. T. 2. P. 230.

[15] Это стихотворение приводится в антологии А. Азор Розы (*Asor Rosa A.* La lirica del Seicento. Roma; Bari: Laterza, 1975. P. 121).

[16] Здесь и далее "Адонис" цитируется по изд.: *Marino G.* L'Adone / A cura di G. Pozzi. Milano: Adelphi, 1988. T. 1. Первая цифра указывает на порядковый номер песни, вторая – строфы.

[17] Marino e i marinisti / A cura di G.G. Ferrero. Milano; Napoli: Ricciardi, 1954. P. 370.

[18] Правда, в Италии перевод "Астреи" (да и то лишь частичный) вышел достаточно поздно, в 1636 г., т.е. уже после выхода в свет первого издания "Прихотей ума". Однако Бриньоле Сале владел французским языком (а также испанским; сохранились написанные им на этих языках рукописные фрагменты) и, без сомнения, мог читать роман на языке оригинала. При всем том, как любезно сообщила нам составившая описание библиотеки Бриньоле Сале заведующая отделом генуэзской библиотеки "Берио" Лаура Мальфатто, в семейном собрании эта книга не числилась.

[19] *Acetto T.* Della dissimulazione onesta. Genova, 1983. P. 50. Что касается Э. Тезауро, то он, как и Марино, рассматривает опьянение как явление позитивное – ведь оно становится важным источником остромыслия, погружает человека в иную реальность (подобно игре воображения).

[20] Этот сонет был включен в уже упоминавшуюся антологию Б. Кроче, а затем воспроизведен в сборнике маринистской лирики, составленном Дж. Ферреро (Marino e i marinisti / A cura di G.G. Ferrero. Milano; Napoli, 1954. P. 968).

[21] Trattatisti e narratori del Seicento. Milano; Napoli, 1960. P. 1044. Вообще Бриньоле Сале и его произведения неоднократно фигурируют в творчестве Фругони. Данная проблема была темой доклада Лучии Родлер (Lucia Rodler. Fra memoria e romanzo. Anton Giulio Brignole Sale nel ricordo di Francesco Fulvio Frugoni) на посвященной творчеству Бриньоле конференции. Мы пользовались электронной версией доклада, опубликованной на интернет-сайте www.quaderni.net/ WebBrignole.

[22] Об ариостовских и тассовских рефлексах в "Прихотях ума" см.: *Corradini M.* Op. cit. P. 278–279 (n. 67).

[23] Картина стала предметом и другого литературного описания – в опубликованном тремя годами позже "Прихотей ума" письме уже упоминавшегося известного романиста, историка и коллекционера живописи Луки Ассарино (*Corradini M.* Op. cit. P. 25, сноска 43).

[24] В предисловии к переводу Пона настаивает на том, что эстетические достоинства романа неразрывным образом связаны с его рыночной ценностью (которая была достаточно высокой: не случайно с 1625 по 1629 г. вышло в свет семь изданий "Аргениды" на языке оригинала). Подробнее об этом переводе см.: *Getrevi P.* Romanzo e traduzione nel Seicento. Il caso Pona/Barclay // Quattro studi sul tradurre. Verona, 1983. P. 5–53.

[25] В саркастический эпистолярный памфлет А. Сантакроче "Секретер Аполлона" (1654) включено, среди прочих, письмо к уже упоминавшемуся Дж. Бьонди, где бог Аполлон просит известного романиста прислать ему побольше современных романов, с тем чтобы разжечь ими костер и тем самым торжественно отметить прибытие на Парнас Барклая; ведь все выполненные в этом жанре сочинения, за исключением "Аргениды" и еще одной книги Барклая, "Эвформион", "мениппової сатиры, облеченной в пикарескную форму" (*Desjardins J.* John Barclay, ou les derniers feux de l'humanisme // Littératures classiques. 1991. N 15. P. 75) – "ненужные побасенки". См.: *Santacroce A.* La secretaria di Apollo. Venetia, 1654. P. 15.

[26] Прецеденты, впрочем, имеются и у Тассо, и у Марино ("На смерть пса", сб. "Лира"), и в героико-комической поэме Ф. Браччоллини "Шутка богов" (1618), где один из персонажей сочиняет эпитафию на смерть кошки.

[27] Интересно, что начало каждого из дней представляет прозаическую вариацию на тему описания утренней зари (соответствующий топос, весьма характерный для эпической поэзии, был мастерски стилизован Кьябророй в "Послании к Дж.Б. Форцано"); подобно стихотворным включениям, риторическая вычурность этих преамбул развивается по нарастающей, чтобы достигнуть своей кульминации в последнем дне.

[28] См.: *Fubini M.* Boccaccio: la giornata della poesia // Studi sulla letteratura del Rinascimento. Firenze: La Nuova Italia, 1971. P. 10–28.

[29] См. об. этом в комментарии В. Бранка к изд.: *Boccaccio G.* Decameron / A cura di V. Branca. Torino: Einaudi, 1980. P. 593 (n. 1).

[30] См.: Trattati di retorica e poetica del Cinquecento. Bari: Laterza, 1972. T. 3. P. 410.

[31] Надо сказать, проблема размера поэтического текста совершенно не была отрефлектирована в поэтиках интересующего нас периода. Единственное исключение – все тот же Дж. Денорес, который указывал, что одним из источников изумления может стать контраст между нехитрым сюжетом и пространностью текста.

[32] Точнее, у Боккаччо вскользь сказано о том, что "воодушевляемый Амуром" Чимоне преисполнился "львиной отваги" (*пер. Н. Любимова;* в оригинале – "fiero come un leone"). Для Бриньоле этого оказывается достаточно, чтобы развернуть вторую часть сравнения в целостный образ. Операция вполне в духе Марино.

[33] См. об этом нашу монографию: *Чекалов К.А.* Маньеризм во французской и итальянской литературах. М.: Наследие, 2001. С. 174.

[34] Позднее в "Верном Калоандро" приводится весьма сходная картина ужасающего ночного шторма. Волны вздымаются до небес, сверкают молнии; перед читателем разворачивается грозная игра стихий: "вскорости вода и воздух, небо и огонь совершенно меж собой смешались, и казалось, будто мир в состояние первобытного хаоса вернулся" (Trattatisti e narratori del Seicento / A cura di E. Raimondi. Milano; Napoli, 1960. P. 803–804). О значении морской темы для романа Бриньоле Сале "Мария Магдалина согрешившая и обращенная" см.: *Eusebio D.* Maddalena-naviglio e il suo viaggio metaforico per mare" (доклад опубликован на уже упоминавшемся сайте www.quaderni.net/WebBrignole).

[35] Перенос акцента с Марино на Ариосто не выглядит случайным, если учесть, сколь существенным было влияние "Неистового Орландо" на уже упоминавшийся и весьма популярный роман Бриньоле Сале "Испанская история", работа над которым шла параллельно с подготовкой второй редакции "Прихотей ума". Указанное влияние прослеживается как на уровне сюжетных заимствований, так и на уровне стиля, причем Бриньоле достаточно искусно транспонирует поэтический текст оригинала в прозу (см. об этом: *Conrieri D.* Op. cit. P. 1009–1010).

[36] *Sorel Ch.* Remarques sur les XIII livres du Berger extravagant. P.: Toussaincts, 1628. P. 566.

[37] Подробнее см.: *Стаф И.К.* Указ. соч.

[38] Такого мнения придерживается, в частности, В. Флек (*Flceck W.* L'esthétique de la diversité. Paris; Seattle; Tübingen, 1989. P. 26).

[39] Известны два произведения, созданные под непосредственнным влиянием "Прихотей ума" – "О сладострастии ума" (1636) и "Выхлоп ума" (I sfogamenti dell'ingegno, 1641); оба принадлежат перу Пьер Франческо Мингоцци, причем второе направлено непосредственно против М. Перегрини. Краткую характеристику этих сочинений см.: *Fumaroli M.* L'âge de l'éloquence. P., 1980. P. 220–221 (n. 367, 368). Кроме того, как полагает Д. Конриери, влияние "Прихотей ума" прослеживается в романе Карло делла Ленгвелья "Беседы за ужином у принца Агриджентского" (1639), вообще-то в равной мере опирающемся и на Боккаччо, и на Грациана (*Conrieri D.* Le Cene del Principe d'Agrigente di Carlo della Lenguеglia // "La più stupenda e gloriosa macchina": Il romanzo italiano del secolo XVII. Napoli, 1981. P. 77).

[40] Испанский философ, отождествляя барокко и маньеризм, оперировал в качестве примеров живописью Эль Греко и Веласкеса (*Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 154).

[41] *Цицерон.* Эстетика: Трактаты. Речи. Письма. М.: Искусство, 1994. С. 368 и далее.

[42] Подробнее об этом см.: Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450–1950 / Sous la direction de M. Fumaroli. P.: P.U.F., 1999. P. 512 etc.

[43] Иногда можно встретить утверждение, что книга Перегрини является плагиатом по отношению к трактату Б. Грасиана "Остроумие, или Искусство изощренного ума" (переводчиком которого на итальянский язык стал в дальнейшем именно Перегрини). Однако еще Б. Кроче подверг это утверждение критике: трактат Грасиана вышел в свет лишь в 1642 г. (*Croce B.* I trattatisti italiani del Concettismo e Baltasar Gracían // Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana. Bari: Laterza, 1966. P. 324).

[44] Ни Марино, ни Кьябрера не владели греческим языком и читали античных поэтов исключительно в латинских переводах. Возможно, в данном случае Бриньоле подтрунивает над этим обстоятельством.

[45] См. об этом: *Perella N.* The critical fortune of Battista Guarini's "Il Pastor Fido". Firenze: Olschki, 1973.

[46] Trattatisti e narratori del Seicento. P. 1017.

Стих и проза накануне Возрождения

Первые французские переводы комедий Теренция





Л.В. Евдокимова

КОММЕНТАРИИ К КОМЕДИЯМ ТЕРЕНЦИЯ В ИЗДАНИИ А. ВЕРАРА И ИХ ИСТОЧНИКИ

(Статья I)

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Том Теренция, изданный Антуаном Вераром в самом начале XVI в. ("Therence en françois / Prose et rime / Avecques le latin", 1500–1503)[1], включает прозаический и стихотворный переводы всех шести комедий этого автора, причем проза и стихи чередуются сцена за сценой: вначале дается прозаический перевод сцены, сопровождаемый полным текстом оригинала, за ним – стихотворный перевод той же сцены и т.д. Некоторые реплики стихотворного перевода сопровождаются на полях начальными словами соответствующих латинских реплик: читатель, таким образом, получает возможность сопоставить с оригиналом не только прозаический, но и стихотворный перевод. Оба перевода снабжены комментариями[2]. Том открывается стихотворным прологом (включающим, в частности, посвящение Людовику XII), прозаическим текстом "О частях комедии" и латинской эпитафией Теренцию.

Об издании Верара написано немного, еще меньше – о содержащихся в нем комментариях. Г.У. Лоутон не использует даже самого слова "комментарий" применительно к примечаниям, сопровождающим комедии, и видит в этих примечаниях сплошные ошибки[3]. Напротив, М. Молинье, автор биографии Октовьена де Сен-Желе, высказывается о примечаниях весьма положительно, хотя и не усматривает, как и Г.У. Лоутон, их зависимость от средневековой и гуманистической глоссы, отмечая, в частности: "*...эти примечания написаны весьма ясно, простым и свежим языком, без аффектации, излишней учености, педантизма и злоупотребления латинизмами*" (курсив наш. – *Л.Е.*)[4].

Между тем комментарии, опубликованные в томе Верара, заслуживают большего внимания. Их сопоставление с источниками помогает понять, как строились различные типы комментариев, которые в эпоху раннего гуманизма сопровождали издания античных текстов и их переводы на французский язык. Одновременно появляется возможность расширить и конкретизировать существующие сегодня представления об уровнях знания античной

теории драмы и даже античной цивилизации, доступных на рубеже XV–XVI вв. различным читательским кругам.

Кроме того, изучение двух комментариев, которые опубликованы в книге Верара, проливает свет на ее генезис, который представляется весьма загадочным. В самом деле, сколько человек принимало участие в создании книги, кто определил ее состав и расположил части именно таким, а не иным образом? Ответы на эти вопросы, как мы убедимся, помогут нам осмыслить функции прозаического и стихотворного перевода, прозы и поэзии, прямо отразившиеся в композиции материалов, содержащихся в книге. Наконец, анализ комментария к стихотворному переводу[5] позволит, мы надеемся, обрисовать социальный и литературный контекст публикации комедий и одновременно оценить меру оригинальности автора французского стихотворного перевода.

Автором прозаического перевода комедий считается Гильом Рипп (Guillaume Rippe), секретарь Людовика XI: в парижской Национальной библиотеке сохранилась беловая рукопись этого перевода (n.a.f. 4804), концовка которой гласит: "Конец Французского Теренция ⟨...⟩ приложил руку мэтр Гильом Рипп"; рукопись датирована 1466 г.[6] Стихотворный перевод в течение долгого времени приписывался Октовьену де Сен-Желе (1466–1502). Такова была, в частности, точка зрения М. Молинье, полагавшего, что этот поэт имел в своем распоряжении два более ранних перевода: прозаический перевод Гильома Риппа и стихотворный перевод французского поэта Жиля Сибиля (Gilles Cybille); на их основе он и создал новый стихотворный перевод комедий, который предназначал для воспитания своего незаконнорожденного племянника Меллена де Сен-Желе (ставшего впоследствии поэтом) и снабдил подобающими примечаниями[7].

Г.У. Лоутон оспаривает эту точку зрения, не находя для нее никаких документальных подтверждений, а также усматривая различия между версификационной техникой Октовьена де Сен-Желе и стихотворным переводом Теренция[8]. Согласно Г.У. Лоутону, автором стихотворного перевода надо считать уже упомянутого поэта Жиля Сибиля; основанием для этой атрибуции являются несколько строк другого поэта – Пьера Гронье (Pierre Grognet, 1480?–1540?), автора поэмы "Слава и превосходство добрых сочинителей", где среди прочего говорится: "Мэтр Жиль, по прозвищу Сибиль, явил свое искусство, переведя всего Теренция, у которого много мудрых изречений"[9]. (Отметим попутно, что более о Жиле Сибиле ничего не известно.) В то же время Лоутон не исключает, что рукописи двух переводов Теренция могли находиться в собственности Октовьена де Сен-Желе, который и передал их Верару; это обстоятельство могло послужить основанием для устойчивой молвы, приписывавшей Октовьену де Сен-Желе авторство стихотворного перевода[10].

КОММЕНТАРИЙ К СТИХОТВОРНОМУ ПЕРЕВОДУ И ЕГО ИСТОЧНИКИ

Комментарий к стихотворному переводу восходит в конечном счете к комментарию Доната ("Девушка с Андроса", "Евнух", "Адельфы", "Формион", "Свекровь") и комментарию итальянского гуманиста Иоганна Кальфурния ("Самоистязатель", поскольку комментарий Доната к этой комедии не сохранился). Две полные рукописи комментария Доната были найдены Джованни Ауриспой в 1433 г. в Майнце и Жаном Жоффруа в 1447 г. в Шартре[11]. В 1476 году Иоганн Кальфурний составил свой комментарий к "Самоистязателю", опираясь отчасти на глоссы Доната к другим комедиям; с 1479 г. комментарии Доната и Кальфурния становятся неотъемлемой частью гуманистических изданий Теренция[12]. В эпоху раннего гуманизма эти комментарии (включающие предисловия, аргументы, вступительные ремарки к сценам комедий и глоссы к отдельным стихам) распространялись нередко не сами по себе, под именами Доната или Кальфурния[13], но в составе других гуманистических комментариев того же времени, где тексты Доната и Кальфурния иногда предстают отредактированными, сокращенными и дополненными, а иногда – без каких бы то ни было изменений[14]. При этом имена Доната и Кальфурния упоминаются далеко не всегда: эпоха раннего гуманизма в этом отношении выступает прямой наследницей Средних веков, в филологии "авторское право" утверждается еще медленнее, чем в художественной литературе, и только в изданиях середины XVI в. глоссы, как правило, сопровождаются именами комментаторов. Именно в таком обработанном и преображенном виде, донатовский и кальфурниевский комментарии были использованы во "Французском Теренции". Основным источником для французского автора был, мы полагаем, комментарий Гвидо Ювеналиса, источником второстепенным – комментарий Павла Маллеолюса. Чтобы представить себе работу комментатора "Французского Теренция", нужно в общих чертах охарактеризовать латинские издания комедиографа, подготовленные этими гуманистами.

Ги Жуанно, он же Гвидо Ювеналис (Guy Jouenneaux, Jouvençaux, Guido Juvenalis, ? – 1503/1507), уроженец Мэна, приехал в Париж незадолго до 1490 г. Он преподавал в коллеже и зарабатывал частными уроками; вскоре после приезда присоединился к кружку Робера Гагена и особенно сблизился с братьями Шарлем и Жаном Фернанами. В 1492 г. Ювеналис удалился в монастырь Шезаль-Бенуа (Chezal-Benoît) в Берри, монахи которого приблизительно в это же время перешли к более строгому соблюдению Правила святого Бенедикта. В 1497 г. Ювеналис стал аббатом монастыря Сен-Сюльпис в Бурже. Среди написанных им книг – латинская "Grammatica" (Lyon, без даты), комментарий к трактату Лоренцо Валлы "Elegantiae" (1492)[15], французский перевод Правила святого Бенедикта (Paris, 1500), наконец, публицистическое сочинение "Требование монастырской реформы, или ее Защита" (Paris, 1503)[16].

Из посланий, сопровождающих том Теренция, можно извлечь сведения о взглядах Ювеналиса, о его деятельности и окружении. Издание Теренция

представляет собой запись парижских уроков, во время которых преподаватель читал комедии вместе с учениками. Уроки предназначались для студентов, лишь приступивших к изучению латинской грамматики: гуманист стремился детально прокомментировать текст комедий и не оставил без пояснений даже такую второстепенную часть речи, как частицы[17]. Среди учеников Ювеналиса были юноши из бедных семей; сам он также не имел достаточных средств для получения образования[18]. Бедность, вероятно, побудила Ювеналиса к поиску покровителей. Одним из них стал Жермен де Гане (Germain de Ganay), каноник собора Нотр-Дам, советник Парламента, библиофил и эллинист. Он находился в постоянной переписке с Марсилио Фичино и встречался с Пико делла Мирандолой, когда тот приезжал в Париж в 1485–1486 гг.[19] Ювеналис упоминает литературные собрания в доме де Гане, на которых он присутствовал постоянно; благодаря меценату он смог прочесть "Илиаду" Гомера и "менее редкие книги"[20]. Любопытно, что, воздавая хвалу де Гане, Ювеналис подчеркивает разнообразие его знаний и интеллектуальных интересов: в его глазах покровитель воплощает идеал "homo universalis", столь ценимый Возрождением. В комментарии к комедиям Теренция Гвидо пытается на свой лад следовать этому идеалу.

Однако для Ювеналиса studia humanitatis представляют лишь ступень в достижении вершины духовного совершенства. В послании, обращенном к доктору теологии Мишелю Бюро (Michel Bureau)[21], Гвидо сравнивает путь учения и путь добродетели: оба они тернисты, но сулят покой и усладу в конце; ниже Гвидо добавляет, что первый путь лишь приготовляет ко второму: "...тот, кто следует от одной добродетели к другой, вскоре замечает, что его способности к добродетельной и блаженной жизни день ото дня возрастают"[22]. В этой перспективе решение Ювеналиса о прекращении преподавания и занятий "светскими науками", о чем он сообщает в письме к Николя Шапеллю, представляется абсолютно естественным[23]. Возможно, эти идеи Ювеналиса, как и его решение об уходе в монастырь, сложились под воздействием Мишеля Бюро, участвовавшего вместе с Ювеналисом в обсуждении монастырской реформы, осуществленной монахами Шезаль-Бенуа; Ювеналис пишет, что знает Мишеля Бюро с самого детства, и называет его своим "наставником"[24]. Таким образом, Ювеналис был типичным представителем кружка Робера Гагена, соединявшего, как отметил Ф.Симоне, любовь к филологии и риторике со стремлением постигнуть нравственный смысл классических текстов и видевшего в занятиях словесностью путь к религиозному совершенству[25].

Подготовленный Гвидо Ювеналисом комментарий к комедиям Теренция впервые вышел в Париже в 1492 г., после чего его перепечатывали во всех французских изданиях Теренция вплоть до 1500 г., за исключением издания 1499 г., опубликованного издательством Иоганна Филиппа; последнее было подготовлено Павлом Маллеолюсом[26]. Комментарии Ювеналиса и частично Маллеолюса неоднократно включались в издания XVI в., объединявшие труды многих комментаторов[27].

Как явствует из надписи на титульном листе и в особенности из нескольких фраз, предваряющих комедию "Самоистязатель", издание 1493 г., содержащее комментарии Ювеналиса[28], было окончательно подготовлено и завершено Иодохом Бадиусом. Он сообщает, что Гвидо Ювеналис обратился к нему за помощью, поскольку сам не располагал временем для того, чтобы завершить работу. Бадиус, однако, не вмешивается в работу коллеги и публикует глоссу Гвидо без изменений, лишь помещая под нею некоторые дополнения. Начиная с комедии "Самоистязатель", дополнения Бадиуса регулярно следуют за глоссой Гвидо; они предваряются именем автора: "Ascensius" – "уроженец города Asch" (Бельгия); что же касается дополнений, относящихся к "Девушке с Андроса" и "Евнуху", то они помещены в конце тома[29].

Издание 1493 г., подготовленное Ювеналисом, включает очерк, посвященный античной комедии ("Quid comoedia, unde dicta, quot eius species, quot membra quotque actus sunt" – "Что такое комедия, откуда ее название, каковы ее виды и части, а также сколько в ней актов"), аргументы и литературные предисловия ко всем комедиям, развернутые "пословечные" глоссы к периохам Сульпиция Аполлинария (т.е. кратким стихотворным аргументам) и к самим комедиям, а в отдельных случаях и к дидаскалиям; каждой сцене предпослана вступительная ремарка.

Критический аппарат, подготовленный Ювеналисом, самым непосредственным образом использует комментарий Доната. В очерке "Quid comoedia" Ювеналис резюмирует сочинение Евантия об античной драме (оно обычно публикуется после "Жизнеописания Теренция", которое в течение долгого времени приписывалось Донату[30]), добавляя к нему замечание о структуре античной комедии, извлеченное из комментария Кристофоро Ландино к "Искусству поэзии" Горация[31]. Точно так же аргументы, сочиненные Гвидо Ювеналисом, во многих случаях включают фрагменты аргументов Доната: в частности, окончания ювеналисовских аргументов к "Девушке с Андроса", "Евнуху", "Формиону", "Свекрови" дословно совпадают с донатовскими. Вместе с тем очерк Гвидо значительно короче и проще оригинала, почти все сложные пассажи, посвященные истории античной драмы, а также сатире и другим литературным жанрам, из него исчезли. Аргументы Ювеналиса также всегда короче и синтаксически проще донатовских. Аргументы Ювеналис почти всегда (за исключением "Девушки с Андроса") дополняет несколькими фразами, посвященными литературному анализу комедии; эти фразы он извлекает из соответствующих предисловий Доната и включает в свой текст без каких-либо изменений[32]. Фрагменты, использованные Ювеналисом, резюмируют лишь самую суть донатовского анализа.

Наиболее пространно ювеналисовское предисловие к "Евнуху". Здесь Ювеналис не только использовал фрагмент донатовского предисловия, но и добавил к нему глоссу на дидаскалию, частично пересказав в ней уже упомянутое сочинение Евантия об античном театре. Более развернутое предисловие выделяет эту комедию в издании Ювеналиса; это обстоятельство объяс-

няется, по всей видимости тем, что, согласно Донату, из всех комедий Теренция "Евнух" имел наибольший успех.

Из сказанного ясно, что цель Ювеналиса состояла прежде всего в содержательном и языковом упрощении донатовского текста, в приспособлении его к уровню знаний учеников, который, по его собственному признанию, не был слишком высок. Рассмотрение других составляющих комментария подтверждает эти слова Ювеналиса. Так, его вступительные ремарки к сценам комедий всегда основаны на донатовских и порой повторяют их дословно. Чаще, однако, Ювеналис упрощает донатовскую ремарку, отказываясь от употребления греческих слов, наблюдений над структурой комедий и других сложных пассажей. Что же касается глоссы Ювеналиса, сопровождающей текст комедий, то она, разумеется, также вобрала в себя примечания Доната к отдельным стихам (иногда отредактированные). Однако ювеналисовская глосса много пространнее исходного текста Доната: Ювеналис комментирует практически каждое слово Теренция, сопровождая комедии по сути своеобразным "переводом" с латинского на латинский (такой тип глоссы согласуется с форматом издания – в половину листа). В этом "переводе" почти каждому слову Теренция соответствуют несколько латинских синонимов, свободный порядок слов оригинала заменен прямым.

Об уровне знаний учеников, к которым обращается Ювеналис, говорит включение в этот "перевод" большого числа замечаний, относящихся к грамматике латинского языка. Отдельные замечания такого рода имеются и у Доната, однако Ювеналис значительно расширяет грамматический комментарий, указывая род существительных или часть речи, к которой относится слово[33], отмечая, с каким падежом следует употреблять частицы[34], объясняя значение диминутивов[35]. "Перевод" дополнен разъяснениями, относящимися к сценическому действию и античным реалиям. Здесь заметна "энциклопедическая" компонента: относительно пространные рассказы о повседневном жизненном укладе римлян (устройстве жилища, построении войска, обычаях и т.д.). Ювеналис, несомненно, использовал не только Доната, но и другие источники: он многократно упоминает некоего Лаврентия (чей комментарий к Теренцию в настоящее время приписывается Лорану де Премьефе)[36], Джованни Тортелли, Варрона, Сервия, Феста. Особая полнота, превращающая глоссы в перевод, составляет своеобразие комментария Ювеналиса, выделяя его среди других сочинений подобного рода.

Итак, комментарий Гвидо предназначался, вне сомнения, для студентов, начавших изучение латинской грамматики недавно, о чем и сам гуманист писал в своих посланиях. Быть может, работа Гвидо над комментарием была связана с введением на рубеже XV–XVI вв. новой образовательной системы: начиная с этого времени учеников стали делить на группы в соответствии с уровнем знаний[37].

Критический аппарат, сопровождающий комедии Теренция в издании Павла Маллеолюса, был качественно иным. Павел Маллеолюс (1465/70–

1527)[38] родился в Эльзасе, его настоящее имя – Пауль Хеммерлин (Paul Hemmerlin или Hämmerli). В 1487 г. он получил в Париже степень бакалавра искусств, год спустя – магистра[39]. Маллеолюс преподавал в Бургундском коллеже. В 1488–1489 гг. его избрали главой немецко-английской университетской общины, в 1497-м – ее казначеем. В 90-х годах Павел Маллеолюс работал корректором в издательстве Геринга (Gering), с которым его свел другой издатель эльзасского происхождения – Бертольд Раймбольт (Berthold Reimbolt)[40]. Помимо тома комедий Теренция Павел Маллеолюс подготовил издание трактата Цицерона "Об обязанностях" (1489, изд. G. Wolf et T. Kerver), "Энеиды" Вергилия[41], Псалтири (1494, изд. Gering et Reimbolt)[42], "Основ грамматики" итальянца Никколо Перроти ("Rudimenta grammaticae", 1504, изд. Josse Bade), а также комментариев Тиберга к стихотворной грамматике Александра де Вилледье[43]. В начале XVI в. Павел Маллеолюс вернулся в Эльзас, где получил должность кюре церкви святого Андрея в Андлау (Andlau), позднее – каноника в Зельтце (Seltz)[44].

Комментарий к Теренцию, написанный Павлом Маллеолюсом, был впервые опубликован в 1499 г. в издательстве Геринга[45]. В XVI в. он многократно переиздавался, и Эразм Роттердамский использовал вступительные ремарки Павла Маллеолюса к сценам комедий Теренция в своем издании 1532 г.[46]

Том комедий Теренция, подготовленный Павлом Маллеолюсом, включает, в отличие от издания Ювеналиса, "Жизнеописание Теренция", приписываемое Донату; к нему непосредственно примыкает очерк Евантия об истории античной драмы; имя Евантия не упоминается. Подчеркнем, что эти тексты приводятся в издании Павла Маллеолюса полностью, без каких-либо сокращений, и сопровождаются лишь краткими маргинальными глоссами. Все комедии (за исключением "Самоистязателя") предваряются периохами Сульпиция Аполлинария, а также предисловиями и аргументами Доната, которые приводятся полностью. "Самоистязателю" предшествуют предисловие Иоганна Кальфурния и его же аргумент. "Евнуху", помимо аргумента Доната и периохи предпослан аргумент "Meretrix adolescentem"; периохи и другие аргументы, за редкими исключениями, не сопровождаются никакими пояснениями, в том числе и маргинальными глоссами. Том завершается посланием Роберу Гагену, а также эпитафией Теренцию, помещавшейся во многих рукописных и первопечатных изданиях комедиографа ("Natus in excelsis tectis Carthaginis alte")[47].

Из сказанного ясно, что издание Павла Маллеолюса предназначалось для читателя существенно иного уровня: во-первых, способного прочесть и понять относительно сложный донатовский текст, во-вторых, углубленно интересующегося античной литературой в целом и театром в частности. О том, что Павел Маллеолюс обращался к читателю более высокого уровня, свидетельствуют и те комментарии, которыми он сопроводил сами комедии. В этом издании не нашлось места для пословного "перевода" с латинского на латинский, подобного тому, который сделал Ювеналис. Отметим,

что и формат издания (в восьмую часть листа) не позволил Маллеолюсу сопроводить комедии такой же развернутой глоссой, как у Ювеналиса[48].

Что же касается вступительных ремарок Павла Маллеолюса, то они, подобно ювеналисовским, были основаны на тексте Доната. Как и Ювеналис, Маллеолюс во многих случаях использовал донатовский текст без каких-либо изменений, иной же раз упрощал донатовские ремарки, опуская греческие слова или какие-либо сложные предложения. Однако таких упрощающих сокращений у Павла Маллеолюса много меньше, чем у Ювеналиса, и в целом его вступительные ремарки ближе следуют тексту Доната. Кроме того, в некоторых случаях Павел Маллеолюс редактировал и дополнял донатовский текст, пересказывая более подробно содержание сцены, – тем самым его ремарки порой оказывались более развернутыми, чем донатовские, а иногда и более сложными по языку[49].

Эти ремарки включают и еще один оригинальный элемент: Павел Маллеолюс чаще, чем Ювеналис и Донат, выражает свое восхищение искусством Теренция, призывая читателя обратить внимание на то, с каким совершенством построена та или иная сцена или диалог, а также представлены характеры.

Донат: ДА, V, 2	Ювеналис: ДА, V, 2	Маллеолюс: ДА, V, 2
Haec scaena principium indicii et iracundiam senis continet, atque in ea vehementer exprimitur consuetudo patris ac domini offensi et indignantis. В этой сцене впервые говорится о доказательстве (происхождения Гликерии. – *Л.Е.*), а также о гневе старика; здесь ярко изображается нрав разгневанного и возмущенного хозяина и отца.	Haec scaena principium iudicii et iracundiam senis continet atque in ea vehementer exprimitur consuetudo patris ac domini offensi et indignantis. В этой сцене впервые говорится о суде и гневе старика; здесь ярко изображается нрав разгневанного и возмущенного хозяина и отца.	In hac scena inducitur principium indicii (Glycerium civem esse atticam); continetur preter ea Simonis indignatio adversus Davem quem in vincula conlicit. **Mire quoque artificiose exprimitur consuetudo patris ac domini offensi et excandescentis.** В этой сцене впервые речь заходит о доказательстве (того, что Гликерия – афинская гражданка). Показано также, как Симон рассердился на Дава, велев его связать. **На удивление искусно представлен здесь нрав разгневанного и возмущенного хозяина и отца**[50].

Подобные оценки, вообще говоря, давал иногда и Донат, а вслед за ним и Ювеналис (см., в частности, ДА, III, 1; V, 6). Павел Маллеолюс, однако, сделал их практически постоянным элементом своих вступлений к сценам; тем самым он более явно, чем Ювеналис, выразил характерную для Ренессанса высокую оценку античной комедии.

Наряду со вступлениями к сценам издание Павла Маллеолюса содержит маргинальные глоссы, иногда основанные на донатовских, иногда же – не восходящие к Донату и, по-видимому, самостоятельные. Маргинальные глоссы Павла Маллеолюса также во многих случаях привлекают внимание к высоким литературным качествам сочинений Теренция: выразительности и яркости монологов[51], связи между речью и характером персонажа[52], искусному использованию риторических фигур[53], элегантности и изысканности слога[54]. При этом Павел Маллеолюс никогда не дает в своих маргинальных глоссах грамматического комментария; он также сравнительно редко сопровождает пояснениями упоминания каких-либо реалий, – кажется, что глоссы, относящиеся к стилю Теренция, занимают в его издании основное место. Интерес Маллеолюса к риторике заметен и в его глоссе к прологу "Свекрови" – наиболее длинной в его комментарии; отметим, что во вступительном послании к Роберу Гагену Маллеолюс упоминает эту глоссу – видимо, он ею гордился и желал привлечь к ней внимание своего адресата[55]. Развивая комментарий Доната, Маллеолюс настаивает на том, что пролог к "Свекрови" – высшее проявление риторического искусства Теренция: он пишет, что комедиограф предстает здесь подлинным оратором, умеющим защититься от любых нападок; Маллеолюс вводит дополнительные замечания о композиции пролога, риторических фигурах и драматическом искусстве Теренция. Интерес к риторике был типичен для поколения французских гуманистов, к которому принадлежал Маллеолюс. Не исключено также, что его комментарий мог предназначаться студентам, изучающим риторику, – в отличие от ювеналисовского, ориентированного на студентов, которые осваивали грамматику. Итак, комментарий Павла Маллеолюса отличается большей сложностью и одновременно несет на себе более явный отпечаток эпохи Ренессанса.

Отметим, что Павел Маллеолюс, по-видимому, знал комментарий Ювеналиса. Во вступительном примечании к прологу "Евнуха" он пишет о Каллиопиусе как защитнике Теренция от критиков. О "защитнике" Теренция писали многие комментаторы, однако Каллиопиуса называли "защитником" не столь часто – это звание ему присвоено в уже упоминавшемся комментарии Лаврентия, а также в комментарии Ювеналиса, который в этом месте следовал Лаврентию (мы отмечали выше, что Ювеналис неоднократно упоминал этого автора)[56].

В некоторых случаях невозможно определить, на кого непосредственно опирается автор французского комментария к стихотворному переводу: Гвидо Ювеналис и Павел Маллеолюс повторяют глоссу Доната или Кальфурния, не внося в нее никаких – или фактически никаких – изменений, анонимный французский поэт (далее: АП) ее переводит или пересказывает более свободно[57].

Иногда примечания Ювеналиса, Маллеолюса и АП сходны между собой и в то же время отличны от примечаний Доната и Кальфурния. Что касается "Самоистязателя", то здесь схождения и прямые совпадения между фран-

цузскими гуманистами (Ювеналисом и Маллеолюсом), как и их отступления от Кальфурния, объясняются тем, что они используют общий источник, в котором комментарий Кальфурния был дополнен и исправлен (иногда – ошибочным образом); АП, в свою очередь, получил от Ювеналиса и Маллеолюса "исправленного Кальфурния"[58]. Иногда АП добавляет к переводу латинской глоссы некое приращение, не находящее никакой опоры в комментариях предшественников, в то время как оба гуманиста всего лишь повторяют глоссу Доната[59]. Порой, наконец, Ювеналис воспроизводит глоссу Доната или Кальфурния, и эта глосса переходит во французский комментарий к стихотворному переводу, в то время как Маллеолюс несколько отступает от своих предшественников[60].

Однако в большинстве случаев очевидно, что АП пользуется изданием Ювеналиса: он передает глоссу Доната с дополнениями Ювеналиса и в его редакции. Более того, общий план комментария, которым снабжены комедии во французском стихотворном переводе, является проекцией ювеналисовского. АП почти всегда помещает во вступление к первой сцене комедии краткий пересказ аргумента, к которому присоединяются несколько слов, посвященных литературному анализу (своеобразный "accessus ad comoediam"). Напомним, что у Ювеналиса почти всем комедиям были предпосланы предисловия, включившие его собственные аргументы, а также непосредственно заимствованные из предисловий Доната фрагменты "accessus'a". Предисловия французского издания, разумеется, много проще и много короче ювеналисовских: если Ювеналис упрощал и сокращал предисловия Доната, заимствуя оттуда "самое основное", то АП свел основное к элементарному[61].

Исключением у Ювеналиса оказалась "Девушка с Андроса", к аргументу которой не присоединяются какие бы то ни было элементы литературного анализа; во французском стихотворном переводе вступление также много короче и не содержит "accessus'a". Комедии "Евнух" Ювеналис предпослал наиболее развернутый анализ. Выделена эта комедия и во "Французском Теренции": здесь вступление к первой сцене стихотворного перевода содержит наиболее развернутое предисловие.

Это предисловие самым непосредственным образом связано с разбором Ювеналиса: оно включает свободный перевод ювеналисовской глоссы к дидаскалии; восходящее к Донату, но, по-видимому, заимствованное у Ювеналиса перечисление основных "нравов", представленных в этой комедии, глоссу к прологу и собственно вступление к первой сцене. Как уже говорилось, глосса Ювеналиса к дидаскалии "Евнуха" основана на предисловии Доната к этой комедии и очерке Евантия об античном театре. Помимо этого глосса Ювеналиса включает и другие сведения – в частности, определение мегалезских игр, извлеченное из словаря Джованни Тортелли "Книга грамматических комментариев о правописании слов греческого происхождения" ("Commentariorum grammaticorum de orthographia dictionum e Graecis tractarum opus"; 1451). Эти сведения переходят во французское предисловие: АП пишет вслед за Ювеналисом (который, в свою очередь, следует Тортелли), что

мегалезские игры посвящались "великой матери богов", в то время как согласно Евантию, они посвящались "великим богам"[62].

Кроме того, АП, как и Ювеналис, подробно рассказывает о музыке, сопровождающей спектакль: он указывает, что музыка разделяла акты, определяет роль правой и левой флейты, наконец, пишет о том, что звуки флейты в определенных случаях смешивались. В предисловии Доната к "Евнуху" эти сведения отсутствуют. Евантий же пишет о правой и левой флейтах, но не указывает, что музыка разделяла акты. К тому же, определяя роль правой флейты и называя имя исполнителя, АП использует такие выражения, которые указывают, что он переводит текст Ювеналиса, но не Евантия. Так, Ювеналис пишет: "orationem pronuntiabant"; АП: "prononçait l'oraison" / Евантий:" dictionem praenuntiabant" (Ювеналис, АП: "вел(и) речь" / Евантий: "предвещали речи"); Ювеналис:" Flaccus Claudii filius"; АП: "Flaccus filz de Claudius" / Донат: "Flacco Claudii" (Ювеналис, АП: "Флакк, сын Клавдия" / Донат: "Флакком, рабом Клавдия").

Ср. АП: A laquelle sollenniser **la ou les pauses** se faisoient ainsi qu'il estoit requis, fust estably ung homme **Flaccus filz de Claudius**, lequel jouoit de deux tybie[s]. C'est assavoir de(s) ung instrument a deux jambes, l'une a dextre, et l'autre a senestre. Desquelles l'une sonnoit gros et l'autre gresle. La dextre par sa gravité musicale monstroit l'ordonnance de la comedie et **prononçait l'oraison**. Et la senestre par son accuité de son manifestoit le gieu et la plaisance de la comedie. Et pourtant la ou les gieux estoient entremeslés de gravité et de joyeuseté les romains usoient de ceulx instrumens musicaulx qui sonnoient a deux parties.	Чтобы представить ее (комедию. – *Л.Е.*) со всей торжественностью, **во время перерывов** специально назначенный человек, **Флакк, сын Клавдия**, как и требовалось, играл на двух флейтах, то есть на двуствольном инструменте. Один ствол был справа, другой – слева; один звучал низко, другой – высоко. Правый низким тоном как бы передавал общий строй действия и **вел речь**. Левый высотой тона указывал, что комедия забавна и доставляет удовольствие. Там же, где забавы и веселье соединялись с серьезностью, римляне использовали музыкальные инструменты, которые обе партии исполняли одновременно.
Ювеналис: **Flaccus Claudii filius** super fecit modos, id est modulatus est sive modulamina fecit musicis instrumentis **inter actus** duabus tibiis, id est illis instrumentis musicis; dextris, id est gravitatem orationis ostendentibus. Tibias eius adhibebant pares et impares id est dextras et sinistras. (Следует упрощенный фрагмент предисловия Евантия. – *Л.Е.*) Dextrae sua gravitate seriam comoediae orationem pronunciabant. Sinistrae Serranae acuminis levitate iocum ostendebant. Ergo ubi mixtus cum gravitate iocus esset dextrae sinistraeque adhibebantur.	**Флакк, сын Клавдия**, играл мелодии к этой комедии, иначе сказать, **между актами** музицировал или играл напевы на двух флейтах, то есть на музыкальных инструментах; на правых флейтах, то есть указывающих на серьезность речей. Он использовал флейты парные и непарные, иными словами, правые и левые. (Следует упрощенный фрагмент предисловия Евантия. – *Л.Е.*) Правые низким тоном как бы вели серьезные речи. Левые, Сарранские, высотой тона указывали на забавные места. Там же, где забавы и серьезность соединялись, правые и левые флейты звучали вместе.

Донат, praefatio "Eunuchi"	Донат, Предисловие к "Евнуху"
Item modulante Flacco Claudii tibiis dextra et sinistra ob iocularia multa permixta gravitati.	При музыкальном сопровождении, исполняемым Флакком, рабом Клавдия, на правой и левой флейтах, поскольку к серьезным вещам присоединялось много забавного.
Евантий, De fabula Agebantur autem tibiis paribus, id est dextris aut sinistris, et imparibus. Dextrae autem tibiae sua gravitate seriam comoedie dictionem praenuntiabant. Sinistrae [Serranae] acuminis levitate iocum in comoedia ostendebant. Ubi autem dextra et sinistra acta fabula inscribebatur, mixtum ioci et gravitates denuntiabantur.	Евантий, "О фабуле" Играли на парных флейтах, то есть на левых и правых, и непарных. Правые флейты низким тоном предвещали серьезные речи. Левые Сарранские высотой тона указывали на забавные места. Там же, где представление сопровождали правая и левая флейты, следовало думать, что оно одновременно и забавно, и серьезно.

Собственно вступление к первой сцене комедии, присоединенное к этому предисловию, также более напоминает глоссу Ювеналиса – в частности, тем, что оба автора, в отличие от Доната, отождествляют протазис с первым актом[63]. Во французском вступлении есть и несколько фраз о содержании комедии и об изображенных в ней "нравах", которые восходят в конечном счете к предисловию Доната, но имеются и у Ювеналиса[64].

Однако некоторые элементы этого вступления не связаны с комментарием Ювеналиса и, по-видимому, восходят к другим источникам. Так, фраза АП о прологе комедии, в котором Теренций защищается от критиков, более близка к глоссе Маллеолюса, чем к глоссе Ювеналиса. Кроме того, предисловие АП в двух местах прерывается серией вопросов, характерных для литературного анализа комедии ("accessus ad comoediam"), который получил распространение в эпоху схоластики, но был привычен и для гуманистов. При этом вопросы, которые формулирует АП, напоминают вопросы из комментария Лаврентия[65]. Таким образом, французское предисловие к "Евнуху" включает в себя элементы, заимствованные из нескольких комментариев гуманистической эпохи; но автором, на которого чаще всего опирался АП, был, мы полагаем, Гвидо Ювеналис.

Вступительные ремарки, которые АП предпослал сценам комедий, и его примечания, дополнительно комментирующие те или иные места комедийного действия, во многих случаях обнаруживают его очевидное знакомство с глоссой Ювеналиса. Нередко французское примечание включает упоминание о каком-либо обстоятельстве действия или поступке персонажа, о которых речь идет только у Ювеналиса. Так, в примечании к "Девушке с Андроса" (I, 1) АП вслед за Ювеналисом пишет, что в доме старика Симона уже готовились свадебные яства (здесь и во всех далее упомянутых случаях ком-

ментарии Ювеналиса и АП, совпадающие друг с другом, отличны от комментариев Доната, Кальфурния и Маллеолюса – последние либо обходят молчанием места, комментируемые двумя первыми, либо комментируют их иначе).

Ср. **АП:** Symon ancien pere de Pamphile ⟨...⟩ fist appareiller viandes a grant habundance... (Симон, старый отец Памфила ⟨...⟩, велел приготовить обильное угощение...)

Ювеналис: Sermonis etiam principium abruptum est; sic enim incipit quasi epulae nuptiales iam essent coemptae et in coquinam ferendae (Речь начинается внезапно; начинается так, как если бы свадебное угощение уже было куплено и его несли на кухню).

Примечание АП к "Девушке с Андроса" (I, 5: слушая жалобы Памфила, Мисида находилась в неком "тайном месте"), по-видимому, основано на глоссе Ювеналиса к ст. 267[66]. В другом месте (ДА, V, 4) АП утверждает, – ссылаясь, как и в приведенных ниже цитатах, на "комментатора этой книги", – что Памфил просил Хритона хранить твердость и не отступать от своих слов; такое же утверждение находим у Ювеналиса[67]. Явное знакомство АП с комментариями Ювеналиса обнаруживается в его вступлении к "Евнуху" (III, 4). Здесь АП поясняет, что юноши из благородных семей, договариваясь о новой встрече, обменивались перстнями в качестве залога. Это пояснение основано на глоссе Ювеналиса к ст. 541; Донат не считает необходимым столь подробно рассказывать об этом обычае, отмечая только, что слова Теренция "перстни даны" ("dati annuli") относятся не к любовникам, но к эфебам.

Ср. **АП:** ...Cherea frere de Phedrie ⟨...⟩ se estoit trouvé avecques les compaignons et avoient baillé chascun son anneau de gaige pour se trouver a disner et a souper ensemble... (...Херея, брат Федрии ⟨...⟩, и его приятели как-то раз обменялись перстнями в качестве залога, сговорившись устроить совместную пирушку днем или вечером...).

Ювеналис: ...anuli dati sunt pro symbolis quia deerant pecuniae ut nobiles adolescentes facere solent deficiente pecunia (...перстнями обменивались в качестве залога из-за нехватки денег – так обыкновенно поступали юноши из благородных семей, если денег не было).

Донат: v. 541: dati anuli] Nihil interim de scorto; apparet enim ephebos esse (перстни даны] Однако любовники ни при чем. Ясно, что это эфебы).

Упоминание АП о том, как Херея, совершив насилие, пытается скрыться в "узких и пустынных улицах" и "ищет укромные переулки", видимо, навеяно довольно пространной глоссой Ювеналиса к ст. 844–845 (Ев., V, 2) – его объяснением слова "angiportus" ("закоулок", "тесный проход", "переулок"). Ювеналис, в соответствии с известной традицией, обращается к "этимологии" слова "angiportus", разлагая его на составляющие – "angustus" ("узкий", "тесный") и "portus" ("порт", "жилище", "дом"). Одновременно он

настойчиво повторяет определение "закоулка" – тесной, укромной улочки. В комментарии АП этимологические штудии Ювеналиса не находят отражения, но он хорошо усваивает пространственные характеристики той части города, по которой пробирается Херея.

АП: ...Cherea 〈...〉 se cachoit par les rues estroictes et desertes de paour que on ne le veist. 〈...〉 il avoit grant peine a querir les petites ruelles a se cacher.	Херея 〈...〉 скрывался в узких пустынных закоулках, боясь, как бы его не заметили. 〈...〉 всячески стремился найти укромные улочки, чтобы спрятаться.
Ювеналис: v. 845: In angiportum quoddam desertum] ... angiportum, id est vicum angustum, nec pervium, desertum, id est non frequentatum. 〈...〉 Vel angiportus 〈...〉 vicus est angustus, non pervius ut Donatus et Servius sentiunt. Vel iter compendiarium ait Festus in oppido. Eo quod sit angustus portus, id est additus ad portum. Vel secundum Varronem dicitur angiportum quod sit angustum et per quod nihil agi potest prae nimia angustia 〈...〉 eo quod talis angustia sit inter portus, id est inter domos. Nam portus quemadmodum et insulas pro domibus veteres dixerunt...	В пустынный закоулок] ... закоулок, то есть узенькую улочку, в которую с трудом втиснешься, безлюдную, то есть такую, где никто не ходит. 〈...〉 Иными словами, закоулок – это узкий переулок, в который с трудом втиснешься, как о том пишут Донат и Сервий. А Фест говорит, что [закоулки] в городе – кратчайший путь [до места]. Или же потому [в закоулке тесно], что тесно в порту, а закоулок там и находится. Варрон же, со своей стороны, полагает, что ЗаКоУлок называют так из-за того, что он УЗКий, в нем не повернешься из-за его УЗости. 〈...〉 ведь между жилищами [= portus – "порт"], или между домами, такая теснота. Древние, как известно, вместо слова "дом" говорили "жилище" [=portus – "порт"]...
Донат: v. 845: angiportum] sic dicebant vicum non pervium via publica; v. 845, 2] desertum inde deest "fugiens".	в закоулок] так назывался переулок, по которому трудно пройти; пустынный – такой, где не бегают[68].

Во вступительной ремарке к "Евнуху" (V, 8) Ювеналис конкретизирует исходное вступление Доната, и его уточнение переходит во французский текст: в распре с куртизанкой хвастливый воин потерпел поражение и должен покориться женской воле[69]. Ниже (Ев., V, 10; V, 11) Ювеналис упоминает, в отличие от Доната и Маллеолюса, что Херея спешил поделиться своей радостью с Парменоном, а Федрия – со своим братом; АП следует здесь Ювеналису. Подобным образом Ювеналис дополняет и комментарий Кальфурния к "Самоистязателю"; его дополнения и уточнения во многих случаях обнаруживаются у АП. Например, во вступлении к III, 1 АП вслед за Ювеналисом утверждает, что старец Хремет уже сообщил Менедему новость о возвращении его сына[70]. Еще одно совпадение обнаруживается между французским вступлением к V, 2 стихотворного перевода и соответ-

ствующим вступлением Ювеналиса: Клитифон узнает от Менедема, что отец намерен лишить его наследства[71]. Во вступлении к V, 3 АП, основываясь на глоссе Ювеналиса, утверждает: Сострата, обращаясь к Хремету, называет его не "муж", но "мужчина", что было в те времена знаком неуважения.

Ср. **АП:** ...Sostrata mere de Clitipho voyante que Chremes son mary est tant courroucé ⟨...⟩ vient a luy et luy dit ce qui ensuit ⟨...⟩ et ne le daigne appeler son mary, mais homme qui pour lors estoit entre gens maries une maniere de parler reputee irreverent (...Сострата, мать Клитифона, заметив, что ее муж Хремет страшно разгневан ⟨...⟩, приходит к нему и говорит то, что следует ниже ⟨...⟩, и не удостаивает его обращения "супруг", но именует "мужчиной"; в то время такое обращение между супругами считалось неуважительным).

Ювеналис:

v. 1004: So. tu homo] S. 'homo', per contemptum et cum stomacho est pronuntiandum, non est dignata dicere 'ò vir vel coniunx' (Сострата: ты, мужчина] Сострата: произносит "мужчина" с презрением и гневом; не считает должным обратиться "о, муж, или супруг").

Кальфурний: Tu homo] cum contemptu et stomacho pronuntiandum (Ты, мужчина] произносится с презрением и гневом).

Итак, Ювеналис не раз дополнительно – в сравнении с другими комментаторами и самим Теренцием – описывает обстоятельства поступка того или иного персонажа (уточняет место или время действия, более детально характеризует ситуацию и т.п.). По-видимому, включение этих подробностей в комментарий основывалось на учении риторики о способах нахождения аргументов, которое развил Цицерон в "De Inventione". Согласно Цицерону, значительная часть аргументов, необходимых для подтверждения или опровержения тезиса, может быть извлечена из обстоятельств обсуждаемого действия, в частности места и времени его совершения. Как показал Э. Фараль, в Средние века это учение стало основой для создания литературных типов. Так, Матвей Вандомский утверждает, что, приступая к описанию какого-либо персонажа, не следует забывать о "его состоянии, возрасте, общественном положении, поле, местонахождении, а также других свойствах"[72]. Фактически, расширяя подобным образом донатовский комментарий, Ювеналис следовал самому Донату, у которого такие сведения имеются, однако генерализировал этот прием, еще более сблизив драму и повествование. Эти "добавочные" обстоятельства действия, как мы видели, во многих случаях перешли и во французский комментарий.

Часто АП не только передает глоссу Ювеналиса, но и облекает ее в такие французские слова и выражения, которые прямо связаны с латинскими этимонами. Так, во вступительной ремарке к "Девушке с Андроса" (II, 4), сообщая, что старик Симон возвращается из некоего тайного и уединенного места, АП явно переводит глоссу Ювеналиса к ст. 406, а не соответствую-

щую глоссу Доната, которую Ювеналис в данном случае лишь развивает, на это указывает лексика (АП: "solitaire"; Ювеналис: "solitario"; АП: "precogiter la raison"; Ювеналис: "munitus ratione").

Ср. **АП:** Et est icy a noter que Symon, pere de Pamphile, vient tout meditatif d'ung lieu secret et solitaire pour precogiter la raison qu'il vient dire a son filz (Здесь следует заметить, что отец Памфила Симон возвращается в размышленьях из некоего укромного и безлюдного местечка, пригодного для того, чтобы поразмыслить о словах, которые он намерен сказать сыну).

Ювеналис: v. 406: Da.: Venit meditatus alicunde ex solo loco] Venit meditatus, id est munitus ratione ⟨...⟩ ex loco solo, id est deserto et solitario, et propterea aptiori ad meditandum (Идет в размышленьях из какого-то уединенного местечка]... в размышленьях, то есть придумав, что скажет ⟨...⟩ из уединенного местечка, то есть пустынного и безлюдного и потому пригодного для размышлений).

Донат: ex loco "solo": deserto, ubi meditari facilius possit (...из "уединенного" местечка] пустынного, где ему было легче размышлять).

В другом примечании к той же комедии (ДА, V, 2) АП, переводя глоссу Ювеналиса к ст. 860 (старик Симон зовет надзирателя), использует французское слово, прямо соотносящееся с латинским словом оригинала, и объясняет его значение так же, как Ювеналис, указывая, что обязанностью надзирателя было наказание дурных слуг (АП: "verberateur"; Ювеналис: "verberator" / Донат: "lorarium").

Ср. **АП:** Pourquoy Symon trescourroussé comme deceu par Davus et a luy despité commença a appeller ung serviteur qu'il avoit nommé Dromo comme pour pugnir Davus et prendre vengeance de trahyson. Car ainsi que veult le commentateur de ce livre, Dromo estoit ung verberateur qui punissoit les mauvais serviteurs qui avoyent griefvement deffailly envers leurs maistres (Поэтому Симон, страшно разгневанный тем, что Дав его надул и выказал неуважение к нему, зовет на помощь слугу по имени Дромон, чтобы покарать Дава и отомстить ему за предательство. Ведь Дромон, как пишет комментатор этой книги, был надзирателем, карающим дурных слуг, которые провинились перед хозяевами).

Ювеналис: v. 860: Si.: Dromo, Dromo] Si. commotus ira Simo et dolore nihil dicit nisi quod lorrarium id est verbatorem et punitorem servorum aliorum repetendo saepius vocat (Симон: Дромон, Дромон] Симон, пришедший в волнение из-за гнева и обиды, ничего не говорит, но лишь несколько раз зовет надсмотрщика, то есть надзирателя, карающего других слуг).

Донат: Dromo, Dromo] Commotus ira et dolore nihil dicit, nisi lorarium repetendo saepius vocat (Дромон, Дромон] Пришедший в волнение из-за гнева и обиды, ничего не говорит, но лишь несколько раз зовет надсмотрщика).

Подобная лексическая близость французской глоссы к глоссе Ювеналиса обнаруживается и в других комедиях. В уже упоминавшемся вступлении к "Евнуху" (III, 4) АП, говоря об ужине эфебов, явно следует Ювеналису, а не Донату[73]. Во вступительной ремарке к другой сцене той же комедии (Ев., IV, 3) АП, рассказывая о гневе служанки Пифиады, использует глагол "saillir" – "прыгнуть": Пифиада хочет "досягнуть (букв.: "допрыгнуть") до рожи" Хереи. Выбор этого не совсем подходящего глагола объясняется глоссой Ювеналиса к ст. 647–648: не зная переносного значения "involo" (букв. "взлететь", у Теренция – в значении "вцепиться"), Ювеналис объясняет его при помощи глагола "salio" – "прыгать", "скакать", этимона французского "saillir"[74].

В нескольких случаях АП следует скорее Маллеолюсу, нежели Ювеналису, Донату или Кальфурнию. В его ремарках порой упоминаются такие действия персонажей, о которых говорится только у Маллеолюса: Дав вынужден сносить угрозы Симона (ДА, I, 2), Биррия выслеживает Памфила (ДА, II, 5), Памфил и Харин ссорятся (ДА, IV, 1). Как и Маллеолюс, АП привлекает внимание читателя к характерам влюбленных и куртизанок, изображенных Теренцием (Ев., II, 1; Сам., II, 1; IV, 4), а также предваряет заключительную сцену "Девушки с Андроса" замечанием о том, что эта комедия, как и подобает, кончается весело. В одном случае (Ев., III, 5) АП, видимо, объединил в своем вступлении к сцене вступительные ремарки Ювеналиса и Маллеолюса, взяв начало у первого, а конец у второго: вслед за Ювеналисом он пишет, что Херея хочет поделиться с кем-либо своей радостью; вслед за Маллеолюсом сообщает, что Херея наконец обретает слушателя в Антифоне[75]. Итак, не исключено, что АП в отдельных случаях воспользовался изданием Павла Маллеолюса. Важно, однако, что с этим изданием текст АП не имеет лексических совпадений: влияние на него комментария Маллеолюса явно было более ограниченным, нежели влияние глоссы Ювеналиса.

Некоторые комментарии указывают на то, что автор "Французского Теренция", видимо, использовал и еще один, не известный нам источник. В частности, кое-какие глоссы здесь сходны с глоссами Доната, не учтенными, однако, Ювеналисом и Маллеолюсом. Одно примечание АП напоминает глоссу Доната к ст. 343 "Девушки с Андроса": Дав, разыскивая Памфила, мечется в разные стороны[76]. Другое примечание АП к той же комедии (ДА, III, 2) перекликается с глоссой Доната к ст. 525: ссылаясь на "комментатора этой книги", АП уверяет, что не найдется человек, который не поддался бы в конце концов долгим уговорам, поэтому-де Симон и поверил рабу Даву. Донат же подчеркивает, цитируя реплику Симона: "кажется, что старик верит многому из того, о чем говорит Дав"[77]. Одно из пояснений АП к "Девушке с Андроса" (IV, 4) включает перевод глоссы Доната к ст. 765. Дав, пишет АП, желал убедить Хремета в том, что не имеет никакого понятия о родившемся ребенке Памфила:

Донат	АП
v. 765: Da.: Quid?] ...Davus (...) ignarissimum se ostendat...	Et (ce) le faisoit Davus pour abuser Chremes qui la estoit, et luy faire acroire que congnoissance aucune ne avoit de l'enfant ...
Дав: Что?] Дав (...) показывает, что ровно ничего не знает...	Дав поступал таким образом, чтобы обмануть Хремета, находившегося в том же месте, и уверить его, что не имеет ни малейшего понятия о ребенке...

Итак, АП, мог использовать помимо комментариев Ювеналиса и Маллеолюса одно из ранних изданий Теренция, которое включало глоссы Доната, не учтенные этими двумя гуманистами. Более вероятно, однако, что АП обращался к какому-то изданию Теренция, включающему несколько комментариев. К таким изданиям, вышедшим между 1492 и 1503 гг. (т.е. в течение времени, разделяющего первую публикацию комментария Ювеналиса и публикацию "Французского Теренция"), относится, в частности, страсбургское издание 1496 г., которое содержит глоссы Доната, Кальфурния, Ювеналиса и Бадиуса[78]. Бадиус, судя по всему, его и подготовил, выбрав глоссы предшественников, казавшиеся ему наилучшими, и отредактировав некоторые из них. Как показал А. Бардон, гравюры из издания Верара схожи с теми, которые опубликованы в страсбургском издании; по-видимому, гравер, приглашенный Вераром, был немцем или фламандцем по происхождению. Бадиус, также фламандец по происхождению, готовя издание 1496 г., мог рекомендовать этого гравера Верару[79].

Однако комментарий, опубликованный в издании 1496 г., не мог служить источником для АП. Бадиус отдал явное предпочтение комментариям Доната и Кальфурния и значительно сократил глоссу Гвидо, которая представлена здесь выборочно: лишь некоторые ее фрагменты даны в качестве надстрочной глоссы, а отдельные замечания о языке комедий воспроизведены на полях. Как следствие, в страсбургском Теренции отсутствуют многие пассажи ювеналисовского комментария, перешедшие в издание Верара. Так, АП не мог бы обнаружить в этой книге сведений, включенных им в предисловие к "Евнуху" (глосса к дидаскалии отсутствует, вместо ювеналисовского вступления к I, 1 перепечатано вступление Доната). Он напрасно искал бы там и другие понравившиеся ему словесные обороты или пояснения. Так, в комментарии к "Самоистязателю" нет замечания о Сострате, которая обращается к своему мужу без должного почтения, Пифиада из "Евнуха" не намерена "досягнуть" ("salire") до Хереи, нет там ни пояснения относительно обычая эфебов обмениваться кольцами в качестве залога, ни пространной глоссы Ювеналиса к слову "angiportus"[80]. Добавим, наконец, что АП не нашел бы в этом издании глосс, подобных примечаниям Маллеолюса. Итак, АП, – если он и пользовался книгой,

включающей несколько комментариев, – вне сомнения, был знаком со значительно более полной версией комментария Гвидо, нежели та, что была использована в страсбургском издании 1496 г.[81] Возможно, АП читал и комментарий Маллеолюса.

ПРЕДИСЛОВИЯ И АРГУМЕНТЫ. ОШИБКИ В РАСПОЛОЖЕНИИ МАТЕРИАЛА

Помимо двух разных комментариев, сопровождающих переводы, "Французский Теренций" содержит упоминавшиеся выше "Пролог переводчика", прозаическое вступление "О частях комедии", аргументы ("Девушке с Андроса" и "Евнуху" предпослано по два аргумента) и стихотворную латинскую эпитафию Теренцию. Вступление "О частях комедии" и почти все аргументы (за исключением второго аргумента к "Девушке с Андроса", озаглавленного "La fable de Andrie") сопровождаются латинским текстом, напечатанным на полях.

Источник прозаического вступления устанавливается просто. Этот текст извлечен из предисловия Ювеналиса "Quid comoedia" (которое, как говорилось, в свою очередь является адаптированной и сокращенной редакцией предисловия Евантия с добавлением глоссы Ландино к "Искусству поэзии" Горация). Сравнительно с предисловием Ювеналиса французское предисловие еще больше упрощено: переводчик опустил сведения об истоках комедийного жанра (поэтому концовке латинского фрагмента, напечатанного на полях, соответствует предложение, находящееся в последней трети французского предисловия) и далее перевел еще несколько предложений из того же предисловия Гвидо, относящихся к пятиактной структуре комедии[82]. Он не только сократил оригинал, но и дополнил его: сравнил античный и средневековый театр и нашел среди античных зрелищ такие, которые подобны фарсам или же шутливым монологам и речам:

Les pretextes ou tabernaires sont dictes pourtant que en elles n'estoit aucune mencion que de simples et povres personnes, comme aux tavernes aucunes choses joyeuses se racomptent. Different aussi comedies toguees et tabernaires, car au temps que a Rome les comedies toguees se faisoient devant les magistratz ou imperateurs, ceulx qui les narroient estoient en habitz tels que les personnages denotoient, ci que non aux autres, **ainsy que en France les joueurs de farces joyeuses ont habitz selon leurs personnages, ce qui n'est pas requis a ceulx qui aux tavernes racomptent quelque joyeuseté.** Selon l'opinion des grecz, troys sont les membres de comedies, c'est assavoir	Претексты, или табернарии, назывались так потому, что там упоминался только простой и бедный люд; в тавернах ведь всегда веселится простонародье. Комедии-тогаты отличаются от табернарий, поскольку тогаты в Риме представлялись перед высокими сановниками и императорами. Те, кто их читал, были в костюмах, подобающих изображаемому персонажу; в других же комедиях костюмы не использовались. **Точно так же и во Франции исполнители веселых фарсов облачаются в костюмы, подобающие тем персонажам, которых изображают, чего не требуется от чтецов, которые рассказывают веселые байки в**

diverbes, cantique et compaignie. Diverbes sont ou il y a les parolles de plusieurs personnes: ou de deux, ou de troys ou de quatre, mais c'est a tart. Es cantique il n'y doit avoir que une personne. Et est ce que nous appellons sermons ou monologues.	таверных. Согласно мнению греков, существуют три рода комедийного действия, а именно: диалоги, кантики и хор. В диалоге участвует несколько человек – два или три, четыре – самое большее. Кантик исполняется одним человеком. Подобное представление мы называем "речью" или "монологом".

Многие положения стихотворного "Пролога переводчика" могли быть извлечены из того же предисловия Ювеналиса. Вслед за Евантием Ювеналис пишет, например, что комедии посвящены частной жизни и что в них не может идти речь об истинной опасности; он приводит цицероновское определение комедии ("Comoedia secundum Ciceronem est imitatio vitae, speculum consuetudinis et imago veritatis" – "По словам Цицерона, комедия есть подражание жизни, зерцало нравов и образ истины") – все это переходит и во французский "Пролог".

В то же время в "Прологе" есть утверждения, отсутствующие у Ювеналиса, и, по-видимому, восходящие к Евантию. Как у Евантия, здесь говорится о нравственном значении комедии: комедия учит полезному и помогает избегать дурного. Евантий, кроме того, пишет, что комедии содержат полезные "изречения"; согласно АП, комедии отличаются элегантностью слога и содержат немало "притч и метких выражений". Создается впечатление, что АП обращался в данном случае к тексту самого Евантия или, скорее всего, был знаком и с предисловием Евантия, и с предисловием Ювеналиса. Напомним, что предисловие Евантия было опубликовано в издании Маллеолюса. Мы предположили, что АП к нему обращался, и анализ "Пролога" подтверждает это предположение. В издании Маллеолюса была опубликована и латинская "Эпитафия Теренцию", перепечатанная и во "Французском Теренции". Эта эпитафия, вообще говоря, была широко известна и перепечатывалась постоянно[83], однако у Ювеналиса она отсутствует. Это обстоятельство также показывает, что издание Маллеолюса могло послужить источником для составителя "Французского Теренция".

Второй аргумент, предпосланный "Девушке с Андроса" (озаглавленый "La fable de Andrie" – "Фабула Андрианки"), как и предисловие "О частях комедии", восходит к одному из текстов, опубликованных в издании Ювеналиса. Этот аргумент включает переводы двух отрывков из глоссы Гвидо к соответствующей периохе Сульпиция Аполлинария: первый содержит этимологию имени Памфил, а также ссылку на Квинтилиана (XII, 10, 6), писавшего о выдающемся художнике Памфиле, второй дает этимологию имени Гликерия[84]. В остальном фабула здесь изложена так же, как в периохе. Следует отметить, что этот аргумент отсутствует в рукописи BN n.a.f. 4804 (что неудивительно, поскольку издание Ювеналиса было впервые опубликовано в 1492 г., а перевод Риппа датируется 1466 г.).

Почти все другие аргументы "Французского Теренция" (за исключением первого аргумента к "Евнуху" – "A Rhodes estoit une femme..." – "На Родосе жила одна женщина...") составитель книги извлек из рукописи, содержащей перевод Риппа (BN n.a.f.4804); все они (кроме второго аргумента к "Евнуху" – перевода латинского аргумента, написанного в Средние века[85]) сопровождаются параллельным латинским текстом соответствующих периох Сульпиция Аполлинария. Если французские аргументы к "Девушке с Андроса", "Адельфам", "Свекрови" можно счесть свободными переводами периох (в них изложение фабулы ближе всего к периохам), то этого нельзя сказать о первом аргументе к "Евнуху" и аргументе к "Формиону". Французский аргумент к "Формиону" является, скорее, переводом донатовского аргумента или же его варианта. Аргумент к "Формиону" приблизительно в пять раз длиннее периохи, здесь фабула излагается много подробнее – подробнее даже, чем в аргументе Доната[86]. Этот французский аргумент дан в параллель с периохой по ошибке: в рукописи BN n.a.f.4804 он идет первым, за ним следует более краткий аргумент (f. 112 vo: "Argument du Phormio plus bref" – "Более краткий аргумент к Формиону"), являющийся, как можно предположить, переводом периохи. Что касается первого французского аргумента к "Евнуху" ("A Rhodes estoit une femme..."), то изложенная в нем фабула также более всего напоминает донатовский аргумент: в частности, и там, и тут рассказ начинается ab ovo – с упоминания матери Фаиды, которая получила в дар рабыню и воспитала ее вместе со своей дочерью, тогда как в периохе об этом речи нет. (В то же время в этом французском аргументе, как и в аргументе к "Формиону", фабула изложена подробнее, чем у Доната, – по-видимому, он также представляет собой перевод некого неизвестного аргумента, близкого к донатовскому, но не совпадающего с ним.) Латинская периоха сопровождает его также по ошибке.

Итак, предисловия к "Французскому Теренцию" восходят к тем же источникам, что и комментарии к стихотворному переводу, т.е. к латинским изданиям Ювеналиса и – предположительно – Маллеолюса. Аргументы же восходят либо к неизвестному источнику, либо к переводу Риппа; чуть ниже мы убедимся, что к этому переводу восходят не только многие аргументы, но также некоторые примечания АП и даже целые пассажи из его перевода (см. нашу статью II). Сравнение аргументов и предисловий с их источниками, а также прозаического и стихотворного переводов с латинскими текстами комедий, напечатанными во "Французском Теренции", позволяет сделать некоторые выводы о том, как готовилась эта книга.

Г.У. Лоутон указал, что переводчики работали над разными оригиналами, перевод Риппа сделан не с того латинского текста, который сопровождает этот перевод во "Французском Теренции"; этот латинский текст, как предположил Лоутон, был включен в книгу издателем[87]. К этому следует добавить, что тот латинский текст, отрывки которого можно прочесть на полях стихотворного перевода, отличен от текста оригинала, сопровождающе-

го прозаический перевод, и что поэт следовал тексту, который приводится в параллель с его собственным переводом[88]. Вне всякого сомнения, поэт, передавая издателю свой перевод, сопроводил его написанными на полях отрывками из оригинала, которым он пользовался, а тот латинский текст, который напечатан вместе с прозаическим переводом, дал издателю не он – в противном случае два латинских текста, опубликованных во "Французском Теренции", были бы идентичными. Материалы, которые были использованы для написания комментария к стихотворному переводу и оформления "Французского Теренция" как цельной книги, заставляют предположить, что это издание готовил либо один человек (АП), либо двое, тесно друг с другом сотрудничавших (АП и Верар). Однако пространный аргумент к "Евнуху", а также латинский текст комедий, напечатанный в параллель с прозаическим переводом, свидетельствуют о том, что верно именно второе предположение и что это гипотетическое сотрудничество в какой-то момент прекратилось. Ошибки в расположении французских и латинских текстов полностью исключают возможность участия АП в окончательной подготовке тома. Видимо, эта подготовка протекала в два этапа: Верар начал ее в тесном сотрудничестве с АП, который и передал ему в какой-то момент имеющиеся у него материалы (в частности, рукопись с переводом Риппа и издание Ювеналиса), а завершил уже самостоятельно, без участия АП.

СВОЕОБРАЗИЕ ФРАНЦУЗСКОГО КОММЕНТАРИЯ К СТИХОТВОРНОМУ ПЕРЕВОДУ

Комментарий АП не исчерпывается мозаикой цитат из комментариев гуманистов. В "Девушке с Андроса" он включает отредактированные фрагменты прозаического перевода Риппа, замещающие стихотворный перевод[89]; таким образом, в переводе этой комедии чередуются прозаические и стихотворные части. На наш взгляд, АП воспользовался переводом Риппа по двум причинам: он принимал во внимание распространенность формы прозиметра во французской литературе XV в. и, быть может, учитывал замечание Евантия, писавшего, что стих Теренция иногда сближается с прозой.

В комментариях прямо говорится, что АП располагал рукописью прозаического перевода и использовал ее в своей работе; целью АП была подготовка книги, содержащей два перевода и обладающей известным единством:

Сам.: Comme toutes ces choses sont plusaplain declairees cy dessus en la prose, es argument et prologue de ceste dicte comedie.	Обо всех этих предметах много подробнее говорится выше в прозе, в аргументе и прологе к этой комедии.
Фор.: Et pour cause de briefveté sont icy obmis l'argument et le prologue du poete, car il sont cy dessus en la prose.	Для краткости здесь опущены аргумент и пролог поэта, поскольку они приводятся выше в прозе.

В комментарий к стихотворному переводу включены и некоторые примечания к прозаическому переводу комедий. Такие примечания, нередко весьма примитивные, достаточно резко контрастируют с основным корпусом этого комментария, восходящего к изданиям гуманистической эпохи. Так, лапидарное примечание АП к "Девушке с Андроса" (III, 5) напоминает соответствующее примечание Риппа, – примечания гуманистов, видевших в этой сцене один из моментов кульминации, в данном случае никак на комментарий АП не повлияли[90]. Эти особенности комментария позволяют нам предположить, что АП завершал свою работу в спешке: видимо, по этой причине он и обращался к переводу Риппа. Действительно, глоссы АП распределяются в издании неравномерно. Две первые комедии – "Девушка с Андроса" и "Евнух" – снабжены наиболее развернутым критическим аппаратом: здесь сцены не только предваряются пространными вступлениями, но и включают немало дополнительных примечаний. В "Самоистязателе" вступления еще остаются развернутыми, но других примечаний здесь почти нет. Из второй половины тома последние исчезают вовсе, а вступления к сценам становятся много короче – сводятся порой к одной-двум фразам. Такие вступления многочисленны в "Адельфах" и особенно – в "Свекрови", последней комедии тома, где они составляют треть общего числа. Подобные краткие вступления часто восходят, как кажется, к вступлениям Риппа[91].

Комментарий к стихотворному переводу включает и фрагменты, не возводимые к какому-либо источнику. Многие сцены этого перевода предваряются довольно пространными вступлениями-резюме, не находящими соответствия в аналогичных вступлениях Доната, Ювеналиса или Маллеолюса. АП пересказывает содержание либо предшествующих сцен, либо новой, объясняя читателю мотивы, которые побудили персонажей к тем или иным поступкам. Вступления-резюме напоминают главы новеллы; их включение в драматический текст свидетельствует о том, что АП не вполне преодолел восприятие комедии как нарративного жанра, и это отчасти противоречит предисловию "О частях комедии" (быть может, предисловие и комментарии были написаны разными авторами). Показательно, что АП иногда называет сцены комедии "главами" (ср.: "Pour l'explanation du chapitre ensuyvant..." – "Для объяснения следующей главы..." – Ев., IV, 5). Можно думать, что он имел в виду чтение каждой комедии по частям: один "сеанс" включал чтение нескольких сцен. Вероятно, поэтому АП и возвращался к одним и тем же событиям, вновь и вновь напоминая читателю о том, что случилось ранее. На это указывают словесные обороты, открывающие многие вступления-резюме (Ев., III, 1: "Icy est a noter que comme dit est cy devant..." – "Здесь следует отметить, что, как сказано ранее..."; Ев., IV, 1: "Pour l'entendement du monologue ensuyvant il est a noter..." – "Для понимания следующего монолога нужно заметить..." и т.д.).

В двух случаях АП конкретизировал латинское примечание. Если в латинской глоссе говорится, что из слов служанки зритель может узнать о слу-

чившемся за сценой, то АП рассказывает о том, что именно там происходило (Ев., IV, 1). Согласно латинским комментариям, в одной сцене "Евнуха" (IV, 4) речь идет о "забавном заблуждении Федрии"; АП поясняет, в чем это заблуждение состояло.

Ювеналис (и др.) Ев, IV, 4	АП: Ев, IV, 4
Hic videri potest iucundus Phedriae error qui non dubitet ipsum esse qui queritur eumque sic aggreditur ac si esset ipse. Здесь показано забавное заблуждение Федрии, который не сомневается в том, что тот, кого он ищет, перед ним, и обращается с ним так, как если бы это был тот самый человек.	...Phedria tousjours contendant a l'amour de Thays, a la relation des chamberieres de elle, cuydant que ce eust esté son eunuche qui eust fait la faulseté, s'en alla a sa maison pour veoir s'il y estoit, ainsi qu'elles disoient qu'il s'en estoit fouy apres la faulte faicte. Et de fait y trouva l'eunuche vray innocent du cas. Et comme si ce eust il esté, le voulut Phedria getter hors sa maison. ...Федрия, добивающийся любви Фаиды, узнал от ее служанок, что его евнух совершил предательство. Поскольку служанки говорили, что евнух после этого скрылся, Федрия поспешил домой в надежде застать его там. Он и в самом деле нашел дома евнуха – настоящего, который был ни в чем не виноват. Федрия же, считая этого евнуха виноватым, решил выпшвырнуть его из дома.

Часто АП, в прямом соответствии с представлением о комедии как нарративном жанре, дополняет свои примечания повествовательными деталями, выводя читателя за рамки событий, представленных на сцене. Он домысливает и воображает действия персонажей, предшествовавшие началу очередного диалога или монолога, уточняет места, куда они должны направиться, чтобы их встреча состоялась, и причины, по которым они это сделали.

Обогащая комедийное действие повествовательными деталями, АП имел в виду учение о подобающем и присущем, составлявшее неотъемлемую часть средневековых и ренессансных представлений о литературе. Следуя Ювеналису, в свою очередь опиравшемуся в этом отношении на Доната и Цицерона, он дополнял характеристики персонажей указаниями на их общественное положение или происхождение, помещал этих персонажей в те места, где они могли бы находиться в соответствии со своим статусом. Иной раз, пользуясь созданной таким образом повествовательной рамкой, АП упоминал о чувствах персонажей и о мотивах их поступков.

Оказывается, "у Симона, старого отца Памфила, было множество слуг" (ДА, I, 1: "...Symon ancien pere de Pamphile avoit plusieurs serviteurs"), "кое-какие друзья Памфила уже сообщили ему, что отец" намерен в скором времени его женить (ДА, I, 5: "Si estoient desja allez aucuns des compaignons dudit Pamphile luy faire assavoir que son pere pourchassoit ce mariage..."). В свою очередь, Памфил и служанка Мисида не раз беседовали о Гликерии, но Теренций не передал содержания этих бесед, поскольку стремился к краткости, – здесь АП использует формулу, широко распространенную в повествовательной прозе (ДА, I, 5)[92]. В примечании к "Евнуху" (V, 4) АП считает нуж-

ным поведать, что Пифиада поджидает Парменона "в некоем укромном месте"[93]. Также в "некоем укромном месте", говорится в примечании к "Самоистязателю" (I, 2), Клитифон утешает Клинию, и молодые люди рассказывают друг другу о приключениях, которые они пережили за время разлуки[94]. Одно из таких дополнительных обстоятельств действия, по-видимому, было призвано пробудить любопытство Людовика XII (которому, напомним, была посвящена книга) к античному театру: в примечании к "Евнуху" (III, 4) говорится, что юноши из благородных семей собирались и смотрели представления комедий, в то время как у Теренция и Ювеналиса речь идет только о пирушках, а театр не упоминается вовсе:

Par quoy est a noter que es assemblees ou se faisoient les comedies se trouvoyent les jeunes gens. Et par expres enfans des nobles de la cité pour passer temps.	А потому отметим, что в собраниях, где представлялись комедии, присутствовали молодые люди. В особенности дети из благородных семей города развлекались таким образом.

Согласно свидетельству Брантома, Людовик XII испытытывал интерес к средневековому театру и неоднократно присутствовал на спектаклях Базоши[95]. Автор комментария к "Французскому Теренцию" пытался внушить монарху мысль, что античные комедии не уступают фарсам (той же цели служили и сравнения античного и средневекового театра, вошедшие в предисловие "О частях комедии").

Иногда "дополнительные" обстоятельства действия содержат характеристику "нравов": здесь АП следует Донату и гуманистам. При этом во "Французском Теренции" такие характеристики часто более конкретны и наглядны – это своего рода выразительные иллюстрации, в отличие от коротких и аналитичных характеристик гуманистических комментариев. Примером может служить вступление к "Евнуху" (I, 2), где говорится о выходящей из дома куртизанке; она вытирает платком притворные слезы (в латинских комментариях говорится только, что в этой сцене куртизанка добивается примирения со своим возлюбленным):

...Thays voyant la honte qu'elle luy avoit faite delibera le moyen de se excuser. Et en la maniere des fines femmes qui, la ou elles sont ayses, faignent estre mal disposees affin qu'eles convertissent le cueur de leurs amys a pitié, priat a commencer une complainte en elle, comme si moult dolente fust d'avoir perdu son amy Phedria. Et en faignant de point ne le veoir yssit hors de sa maison la larme aux yeux, le mouchouer en la main pour les torchier en disant.	...Фаида, заметив, что оскорбила его, подумала о том, как заслужить прощение. И, подобно многим хитроумным женщинам, притворяющимся огорченными, чтобы внушить своим поклонникам сострадание (сами же и горя не знают), Фаида принялась жаловаться самой себе, стремясь показать, как сильно она горюет, потеряв своего друга Федрию. И, делая вид, будто вовсе не видит его, вышла из своего дома со слезами на глазах, держа в руке платок, чтобы утирать слезы, и говоря при этом следующее.

АП не только описывает "нравы" комедийных персонажей более конкретно, чем латинские комментаторы, но и осовременивает их. Так, в многочисленных примечаниях к одной из сцен "Евнуха" (III, 1) он сравнивает параситa Гнафона и придворного льстеца, уверяя, что тот и другой обращаются к своим патронам с одинаковыми почтительным репликами: "Монсеньор полностью прав"[96]. Эта реплика дважды приводится в еще одном примечании к той же сцене; здесь же АП утверждает, что воин готов принимать за своим столом всех без разбора, – так в характере воина античной комедии отчетливо проступают черты богатого вельможи:

...les gourmans ⟨...⟩ consentent et afferment tout ce qu'ilz voyent plaire a ceulx dont ilz suyvent la compaignie, et especialement des amoureux a qui il ne chault en leur ardeur comme tout voyse, et ne ont consideration aucune, fors de faire a leur voulenté, et que chascun leur dye: Monseigneur, vous dictes bien pour complaire a la dame. ⟨...⟩ y est monstree la folie du chevalier glorieux a qui il semble que ceulx qui se mocquent de luy et mangeussent a ses despens, luy portent honneur, et ne luy chault combien il luy couste, mais que on obtempere a ses voulentés, et soit vray soit faulx, que on luy dye signantement devant la dame: Monseigneur, vous dictes bien, en louant toutes choses qu'ilz font.	...обжоры ⟨...⟩ всегда поддакивают тем людям, общества которых добиваются, в особенности влюбленным. У влюбленных в пылу страсти мутится рассудок, и они не слушают ничьих увещаний, лишь бы все было по их воле и со всех сторон неслось: "Монсеньор полностью прав, госпожа будет довольна". ⟨...⟩ здесь показано, кроме того, безумие тщеславного рыцаря, которому кажется, что потешающиеся над ним и пирующие за его счет оказывают ему честь. Он не обеспокоен тем, во что ему обходятся эти угощения, лишь бы все потакали его прихотям, хвалили его поступки и говорили в присутствии его госпожи: "Монсеньор полностью прав".

Эта сцена "Евнуха" резко отличается от других – так много она содержит примечаний АП, не имеющих (за одним исключением) соответствия в латинских комментариях. АП расставляет в комедии Теренция новые смысловые акценты, модифицирует фигуры персонажей и отношения между ними: сатира на придворные нравы, введенная в комментарий, подтверждает наш вывод о том, что АП стремился привлечь внимание Людовика XII к античному театру.

Особенно занимают АП характеры влюбленных: в комментарии к "Девушке с Андроса" он не раз пускается в рассуждения об их поступках и чувствах. Как и в "Евнухе", АП осовременивает героев – Памфила и Гликерию. Более того, его замечания об этих персонажах, о рабе-помощнике и о стариках, препятствующих их соединению, придают новый – можно сказать, актуальный – смысл "Девушке с Андроса". В самом деле, АП исподволь превращает Памфила в образцового влюбленного конца XV в., всячески подчеркивая его верность и пылкость, замечая, что сердце юноши "сжималось от любви" и что он "не мог забыть" о своей возлюбленной (I, 5). В одном из примечаний АП создает небольшую жанровую сцену в этом же роде: Памфил, как и подобает истинному воздыхателю, бродит возле дома воз-

любленной, желая обменяться с ней взглядами или хотя бы услышать о ней что-нибудь[97]. В другом месте АП неожиданно указывает, что Памфила влечет в дом Гликерии "воспоминание о давней истинной любви" ("...en la maison de Glicere la ou le recort des anciennes et vrayes amours l'avoit mené..." – V, 2). (Сходные черты, не находящие соответствия в тексте Теренция, приданы и самому переводу; см. нашу статью II.)

Примерно так же АП трансформирует и фигуру Гликерии. В его переводе эта девушка выглядит куда более живой и деятельной, нежели бесцветная и вялая героиня Теренция:

Icy est a noter que si Carinus estoit bien marry de ce qu'on disoit que Pamphile devoit espouser Philomene, aussi estoit Glicere de perdre son amy Pamphile. Envers lequel, comme suppose le commentateur de ce livre, plusieurs ambassades et messages elle envoyoit en luy ramentevant les promesses du temps passé. Desquelles tenir estoit Pamphile bien deliberé, n'eust esté la crainte d'offenser son pere. Et est a noter aussi que Glicere, estant en sa maison avecques ses chamberieres, faisoit de grans complaintes et regrets touchant son amy et la reconfortoient ses chamberieres au moins mal qu'elles pouvoient... (IV, 2).	Здесь надо заметить, что, точно так же как Харин был огорчен, узнав, что Памфил собирается жениться на Филомене, испытала грусть и Гликерия, услышавшая о предстоящем расставании с возлюбленным. Как предполагает комментатор этой книги, она засыпала его письмами и слала множество гонцов, напоминая о былых обетах. Памфил, со своей стороны, был расположен хранить ей верность, но боялся нанести оскорбление отцу. И надо сказать, что, в то время как Гликерия, будучи в доме со служанками, оглашала воздух стонами и жалобами, сетуя на своего друга, служанки утешали ее, как только могли... (IV, 2).

В отличие от гуманистов, оценивавших Дава негативно, АП акцентирует роль раба как помощника влюбленных и верного слуги, налаживающего добрые отношения между старым и молодым господином[98]. Другую сцену АП завершает хвалой Даву, который с самого начала предвидел благополучный исход этой истории (V, 2)[99]. Наконец, еще в одном примечании (IV, 2) АП – в отличие от Доната и его последователей – называет Дава невинно пострадавшим "праведником"[100].

Все эти невостребованные модификации оригинального текста и примечаний гуманистов раскрывают, как кажется, подоплеку сочинения АП, просматривающуюся за перипетиями Теренциевой комедии. Особенно явно эта подоплека обнажается там, где, существенно дополняя лапидарное латинское примечание, согласно которому одна из сцен содержит "спор двух стариков о дружеском долге и отеческой жалости", АП без обиняков осуждает тех отцов, которые силой заставляют детей вступать в брак.

Ceste scene ou dicussion de langaige contient la disceptation des offices des deux peres traictant entre eulx de l'office des amys et de la pitié paternelle. En quoy est grandement	Эта сцена, или собеседование, содержит спор двух отцов об их обязанностях и о подобающем сочувствии к детям. Здесь наглядно показано, что брачные договоры

demonstré que aux tractiés de mariage il y a de grans abusions. Par quoy bien est requis que les peres ou parens ayent une pitié paternelle qui naturellement les incline a regarder par une vraye amitié comment ilz pourvoient et assignent leurs enfans. Ainsi que en la deduction sera veu que Chremes eust mal assigné sa fille, se la congnoissance du fait opposite et repugnant ne fust incertaine. Symon aussi eust mal marié son filz, car par crainte filiale le jouvenceau se fust condescedu a la voulenté de son pere et prins femme qu'il ne devoit pas prendre, en tant que Glicere estoit sa legitime a qui il avoit promis et baillé sa foy (V, 1).	бывают сопряжены с великими заблуждениями. Между тем требуется, чтобы отцы и родственники были преисполнены к детям сочувствием: оно естественным образом располагает их к тому, чтобы подготавливать и устраивать судьбы детей с истинной благожелательностью. Из дальнейшего развития событий мы увидим, что Хремет выбрал бы для своей дочери плохого жениха, не узнай он наверняка о непреодолимом и явном препятствии для его замысла. Так же и Симон неудачно женил бы своего сына – ведь юноша из сыновнего послушания готов был повиноваться воле отца и взять в жены ту, которую не должен был брать, поскольку дал слово Гликерии и та уже стала его законной супругой.

Что же это за подоплека? Есть основания полагать, что в своем переводе АП откликается на события, непосредственно предшествовавшие выходу "Французского Теренция" (датируемого, как говорилось, 1500–1503 гг.). Незадолго до этого, в 1498 г., Людовик XII, только что вступивший на престол, добился признания недействительным своего брака с Иоганной Французской, первой супругой, и заключил брак с Анной Бретонской. К первому браку Людовик XII был принужден. О длительной, зародившейся еще в юности, любви этого монарха к вдове Карла VIII Анне Бретонской писал Брантом, а вслед за ним и другие историки[101]; утверждение Брантома подкрепляется свидетельством Макиавелли, который не раз встречался с Анной Бретонской во время своих путешествий во Францию[102]. Признание недействительным брака Людовика и Иоганны Французской вызвало бурное недовольство в университетских кругах; глава Коллежа Монтегю Иоганн Стандонк провозгласил, что "не позволено отвергать супругу, которая не уличена в прелюбодеянии"[103]. Комедия Теренция, содержавшая примечание о браке по принуждению и браке по любви, могла быть прочитана как реакция на суровое осуждение университета и в то же время как поздравление, обращенное к монарху по случаю его нового бракосочетания.

Примечание о Гликерии, стремящейся удержать возлюбленного (IV, 2), можно интерпретировать в том же ключе. О стремлении Анны Бретонской к заключению брака с Людовиком XII писали разные историки[104]; известна, в частности, ее переписка с Людовиком, предшествовавшая браку и носившая весьма оживленный характер[105], – в примечании о Гликерии, направляющей к своему возлюбленному гонцов и послания, мы склонны видеть намек на это обстоятельство. Что же касается примечаний, посвященных Даву, верному слуге влюбленного героя, то они, на наш взгляд, свидетельствуют о стремлении издателя изъявить свою преданность коро-

лю и его супруге. Эти предположения кажутся тем более вероятными, что позже Людовик XII и Анна Бретонская охотно принимали в дар произведения, намекавшие на их взаимную любовь и выказывали дарителям величайшую благосклонность. Придворные поэты подносили им послания в форме героид – любовные письма в стихах, написанные от имени Людовика и Анны, на время разлученных войной[106]. В этом социальном контексте публикация комедий Теренция, подготовленная Вераром, предстает как едва завуалированная попытка издателя снискать расположение новой монаршей четы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, во "Французском Теренции" были использованы латинские комментарии к комедиям, составленные и опубликованные в конце XV в., – главным образом комментарий Ювеналиса, а также, быть может, комментарий Маллеолюса. Комментарий Ювеналиса носил двойственный характер. С одной стороны, этот автор, как и другие гуманисты, стремился показать читателям, каким был особый мир античной цивилизации (для АП эти уроки не прошли даром; см. статью II); с другой – смотрел на театр глазами средневекового литератора, перелагая оригинал на облегченную, школьную латынь и растворяя драматическую форму в наррации. Фабулы комедий Теренция обросли под его пером многочисленными повествовательными подробностями, отобранными в соответствии с учением о декоруме. Что же касается Павла Маллеолюса, то для него творения Теренция представляли объект, достойный эстетического восхищения, образец элегантного стиля и умелого развития интриги; этот комментарий более явным образом отражал вкусы эпохи Возрождения.

Комментарии из "Французского Теренция" способствовали распространению во Франции сведений об античном театре: о видах комедии, ее структуре и изображенных в ней "нравах"; о том, что комедии, как фарсы, исполнялись актерами; кроме того, французский читатель впервые получал здесь отдаленное представление о теории мимезиса, поскольку в одном из предисловий к тому комедия была названа "прямым подражанием жизни". Французский автор не просто перевел глоссы гуманистов, но расширил их, причем, развивая стратегию Ювеналиса, усилил нарративный элемент. Его примечания содержат описание дополнительных обстоятельств действия, а его персонажи наделены чертами, которых они не имели в латинской комедии.

Мы можем до какой-то степени воссоздать процесс подготовки "Французского Теренция" к печати и реальные события, с которыми было связано его издание. Видимо, Антуан Верар заказал подготовку этого тома некоему поэту; с самого начала работы издатель и его сотрудник располагали прозаическим переводом комедий, сделанным Гильомом Рипоом. Их замы-

сел состоял в создании тома, включающего два перевода: прозаический перевод должен был стать своего рода "подстрочником", а стихотворный – подлинным художественным эквивалентом оригинала (по этой причине было решено снабдить его развернутым комментарием). Сотрудники несомненно стремились пробудить интерес Людовика XII к античному театру.

Поэт, приглашенный Вераром, сопроводил комедии глоссами, извлеченными из современных латинских изданий Теренция, и дополнил их собственными замечаниями: сравнил парасита с придворным льстецом, хвастливого воина – с вельможей, сквозь интригу "Девушки с Андроса" стала проглядывать история отношений Людовика XII и его новой супруги, Анны Бретонской. Вероятно, анонимный автор не окончил своего труда и издатель сам завершил подготовку тома.

ЭКСКУРС. КОММЕНТАРИИ К ПРОЗАИЧЕСКОМУ ПЕРЕВОДУ

В "Девушке с Андроса" и в "Евнухе" комментарии Гильома Риппа, как правило, состоят лишь из вступительных ремарок, предпосланных сценам, причем иногда такие ремарки сводятся к перечню действующих лиц. Порой в них кратко излагается содержание сцены; некоторые примечания включают также указания на характер сценического действия (например, "a parte"). Г.У. Лоутон отметил, что эти примечания имеются и в рукописи прозаического перевода, датированной 1466 г. (BN n.a.f.4804)[107]. Следует полагать, что Рипп перевел латинский комментарий, содержавшийся в той рукописи Теренция, которая была в его распоряжении.

Некоторые из этих вступительных ремарок напоминают схолии к рукописным изданиям Теренция, опубликованные Ф.Шлее под названиями "Commentarius antiquior" и "Commentarius recentior"; в настоящее время доказано, что эти комментарии были связаны друг с другом отношениями преемственности[108]. Сходство со схолиями обнаруживается, в частности, во вступлениях к "Девушке с Андроса" (II, 6; IV, 2)[109]. По всей видимости, перевод Риппа был сделан с рукописи, в которой часть комедий (в том числе "Девушка с Андроса" и "Евнух") сопровождалась достаточно лапидарным комментарием, близким к комментариям Каролингской эпохи. Вообще говоря, все три комментария этого времени включают помимо глосс развернутое жизнеописание Теренция и литературный разбор отдельных комедий ("accessus"); следов жизнеописания и accessus'а в прозаическом переводе Риппа не обнаруживается. Не исключено, что в рукописи Теренция, которая была в его распоряжении, они попросту отсутствовали: И.-Ф. Риу показал, что часть рукописей Теренция, включавших "Commentum Brunsianum", содержала только маргинальные глоссы[110].

Чтобы дать представление об известной примитивности комментария, который, как мы полагаем, сопровождал часть комедий Теренция в ориги-

нале Риппа, напомним, что в начале XV в. во Франции распространялись не только полные версии старых комментариев каролингского времени, но и куда более современный, развернутый и оригинальный в литературном отношении комментарий "Лаврентия". Вступление к "Евнуху" (IV, 6) выпадает из этого ряда: оно сходно с соответствующим вступлением Маллеолюса, которое в этом случае отличается от глоссы Доната. Возможно, Маллеолюс использовал здесь тот же источник (видимо, имевший хождение до открытия полного текста Доната), что и автор латинского комментария, переведенного Риппом[111].

Начиная с "Самоистязателя" комментарий к прозаическому переводу существенно меняется. Вступления к сценам становятся много пространнее. Они содержат подробные пересказы действия; иногда в них входят и элементы литературного анализа. Рипп не раз отмечает (вне сомнения, вслед за своим латинским оригиналом) начало нового действия той или иной комедии (Сам., III, 1; Ад., III, 1; IV, 1; Фор., IV, 1), чего он не делал в "Девушке с Андроса" и в "Евнухе". Кроме того, он несколько раз указывает, что Теренций стремился добиться определенного эффекта, выводя на сцену какого-либо персонажа или же заставляя его совершить некий поступок.

Nostre acteur dispose doncques ainsi la matiere de Eschin qu'il demonstre la mere de ladicte vierge et toute sa famille, comme Hegyon son parent, Gecta son serviteur et autres estre tresdolens et desplaisans tant de ce que l'enfantement de la vierge estoit pres, que de ce que on leur avoit dit que Eschin avoit ravy la jeune fille cuidans que ce fust pour luy. Et ainsi sont introduitz en ceste VII scene Sostrata vieille mere de la jeune fille... ("Adelphes", III, 1).	Наш автор таким образом излагает историю Эсхина, чтобы показать, что мать упомянутой девицы и вся ее семья (родственник Гегион, слуга Гета) очень расстроены и огорчены и тем, что эта девица должна вот-вот родить, и тем, что Эсхин, по слухам, похитил некую другую девицу, – ведь они думают, что он совершил этот поступок ради себя самого. Поэтому в этой VII сцене и выходит Сострата, старая мать девицы...

Часто этот эффект, по словам Риппа, состоит в установлении логической связи между сценами комедии: не используя слова "правдоподобие", Рипп фактически имеет в виду это понятие. Ср. "Свекровь" (I, 2):

En ceste II scene faint nostre poete l'allee de Pamphile en Ymbre convenable et utile a celer l'enfantement de Philomena sa femme. Car s'il fust tousjours demouré a Athenes, elle n'eust peu trouver occasion de s'en aller ches sa mere et eust esté congneu clerement qu'elle eust esté grosse; parquoy il s'en fust peu aller et la laisser, avant que on eust sceu que ce eust esté de luy. Et pour ce qu'il s'en alla, eut elle convenable occasion de s'en aller ches sa mere et	В этой сцене II наш поэт выдумывает, будто Памфил направляется в Имбрию, каковой вымысел потребен, чтобы тот не узнал о разрешении от бремени его жены Филомены. Останься он в Афинах, она не смогла б уйти к своей матери, и сразу вышло бы наружу, что она брюхата. Итак, нужно, чтобы он уехал и оставил ее одну, пока не выяснилось, что он сам и есть отец ребенка. А раз уж он уехал, у нее появилась

de celer l'enfantement jusques a ce qu'il fust congneu que c'estoit de luy. Et ce fist bien sa mere comme prudente. Et aussi faint nostre poete que ledit Pamphile qui hayoit sa femme par avant qu'il allast en Ymbre, l'ayma apres son retour. Et sans cestes fictions la fable ne pourroit estre deduicte ne estendue en ses actions.	причина уйти к матери и скрывать от всех роды до тех пор, пока не обнаружится, что настоящий отец – Памфил. Что же касается ее матери, она вела себя с большой осторожностью. Кроме того, наш поэт выдумывает, что Памфил, ненавидевший свою жену до поездки в Имбрию, полюбил ее после возвращения. Без всех этих вымыслов фабула не могла бы двигаться вперед и все составляющие ее действия не получили бы должного развития.

Отметим, наконец, что некоторые вступления Риппа к "Адельфам", "Формиону" и "Свекрови" отчасти перекликаются со вступлениями АП и тем самым с глоссами гуманистов. Такое сходство очевидно, например, в одной сцене "Самоистязателя" (III, 3), где говорится о старике, заставшем своего сына в обществе куртизанки[112]. Комментарий к стихотворному переводу, восходит, как говорилось, к глоссе итальянского гуманиста Иоганна Кальфурния. Этот комментарий, написанный в 1476 г., не мог быть знаком тому автору, чьи примечания сопровождали комедии Теренция в оригинале, использованном Риппом; скорее всего, этот автор знал комментарий какого-то предшественника Кальфурния.

Таким образом, в рукописи Риппа четыре последние комедии ("Самоистязатель", "Адельфы", "Формион" и "Свекровь"), видимо, сопровождались значительно более современным комментарием, нежели комментарий к "Девушке с Андроса" и "Евнуху". Это мог быть комментарий, который имел хождение незадолго до обнаружения полного текста Доната и основывался на одной из версий так называемого "неполного донатовского комментария" ("Donatus mutilatus")[113]. Есть и еще одна возможность: Рипп мог пользоваться двумя разными рукописями – более старой для перевода "Девушки с Андроса" и "Евнуха" и более современной для перевода остальных комедий. Следует отметить все же, что и этот – предположительно более современный – комментарий, бывший в распоряжении Риппа, не обладал характерными чертами комментариев гуманистической эпохи: в нем не используются термины античной теории драмы и не выражается восхищение античным театром и искусством Теренция.

Примечания

[1] Therence en françois/ Prose et Rime/ Avecques le latin. P.: A. Vérard, [1500–1503]; BN: RES-G-YC-214.

[2] *Molinier M.* Essai biographique et littéraire sur Octovien de Saint-Gelais. Rodes, 1910. P. 242. В настоящей статье мы рассматриваем комментарии, опубликованные во "Французском Теренции"; во второй статье – собственно переводы. Эти две статьи тесно связаны друг с другом и представляют собой разделы единого исследования. В обеих статьях мы пользу-

емся следующими сокращениями: ДА – "Девушка с Андроса", Ев. – "Евнух", Сам. – "Самоистязатель", Ад. – "Адельфы", Фор. – "Формион"; АП – анонимный поэт. Номера действий, сцен, стихов приводятся по изд.: P. Terenti Comoediae / Rec. Alfredus Fleckeisen. Lipsiae, 1868. Русский стихотворный перевод принадлежит А.В. Артюшкову.

[3] *Lawton H.W.* Térence en France au XVIe siècle. P., 1926. P. 404–412. Об этом издании см. также: *Bardon H.* La première traduction de Térence en françois // Rivista di cultura classica e medioevale. 1975. Vol. 17. P. 233–247.

[4] *Molinier M.* Op. cit. P. 242.

[5] В основном тексте статьи рассматривается именно этот комментарий. Замечания о более примитивном комментарии к прозаическому переводу вынесены нами в специальный экскурс.

[6] "Explicit Therence en françois (...) par les mains de maistre Guillaume Rippe" (*Lawton H.W.* Op. cit. P. 360–361). Лоутон отмечает, что эта концовка не совсем ясна: она позволяет считать Риппа и автором перевода, и писцом.

[7] *Molinier M.* Op. cit. P. 240–241; о родственных связях между различными членами семьи Сен-Желе см.: Там же. С. 135–140. Отметим, что М. Молинье не вполне ясно пишет о том, какой именно перевод использовал Октовьен де Сен-Желе.

[8] Ibid. P. 362–364.

[9] "De la louange et excellence des bons facteurs": "Maistre Gilles nommé Cybille,/ Il s'est monstré trefort habile/ Car il a tout traduit Therence/ Ou il y a mainte sentences" (*Lawton H.W.* Op. cit. P. 359).

[10] Ibid. P. 366.

[11] Об этих открытиях см.: *Sabbadini R.* Storia e critica di testi latini. 2a ed. Padova, 1971. P. 153–181. Как пишет Р. Саббадини, еще одна рукопись комментария, скорее всего неполная, была знакома Никола де Кламанжу уже в конце XIV в. Об истории текста "Commentum Terentii", и в частности о его неполных рукописях, имевших хождение в Средние века, см. также: *Reeve M.D., Rose H.* New light on the trasmission of Donatus 'Commentum Terentii' // Viator. Medieval and Renaissance studies. Berkeley; Los Angeles; London, 1978. Vol. 9. P. 235–249. О деятельности Джованни Ауриспы см., например: *Franceschini A.* Giovanni Aurispa e la sua biblioteca: Notizie e documenti. Padova, 1976.

[12] См.: *Baldwin T.W.* Shakespere's five-act structure. Shakespere's early plays on the background of Renaissance theories of five-act structure from 1470. Urbana, 1947. P. 103–104. Хотя Т.У. Болдуин основное внимание уделяет генезису пятиактной структуры классической комедии, его книга содержит наиболее полные сведения о комментариях к Теренцию, подготовленных итальянскими и французскими гуманистами в XV – начале XVI в. (ср.: р. 97–140). Ср. также замечание Т.У. Болдуина о комментарии Гвидо Ювеналиса в кн.: William Shakespere's small Latine and Leese Greek. Urbana, 1944. Vol. 1. P. 584–585.

[13] Каталог Г.У. Лоутона включает четыре издания комментариев Доната, опубликованных между 1470 и 1500 гг. (*Lawton H.W.* Op. cit. P. 252–253).

[14] Ibid. P. 296, 323–324. Как пишет Т.У. Болдуин, комментарии гуманистов были слегка измененной формой комментариев Доната и Кальфурния (*Baldwin T.W.* Op. cit. P. 105).

[15] См.: In latinae linguae elegantias tam a Laurentio Valla quam a Gelio memoriae traditas interpretatio (Комментарий к остроумным латинским речениям, увековеченным Лоренцо Валлой и Авлом Геллием). P., 1492. О значении произведений Валлы для кружка Робера Гагена см.: *Simone F.* Robert Gaguin e il suo cenacolo umanistico // Aevum. 1939. T. 13. P. 419, 422, 441, 449–456.

[16] "Reformationis monasticae vindiciae seu defensio". См.: Contemporaries of Erasmus: A biographical register of the Reformation. Toronto; Buffalo; London, 1986. T. 2. P. 247. Ср. также: *Lawton H.W.* Op. cit. P. 294–295.

[17] См.: Guido Juvenalis Nicholao de Capella: "(...) cupivimus iuvenes nostrarum lectionum sectatores caeterosque rudimentorum studiosos (quia noster est in eos amor) quibuscumque viis iuvare. (...)

Adhibuimus ingenium interpretationi terentianae minutissima quaeque plana facientes, quo possemus iuvenibus nondum longe in grammatica progressis aliquid affere adiumenti" ("Всеми силами мы желали помочь юношам, посещающим наши занятия, а также прочим студентам, которые проходят начальную подготовку (такова наша любовь к ним). ⟨...⟩ Мы прилагали все усилия к объяснению комедий Теренция, не оставляя без комментария ни единой мельчайшей подробности, с тем чтобы оказать помощь юношам, не слишком продвинувшимся в изучении грамматики") (Terentii comediae sex, a Guidone Juvenale explanatae, et a Jodocho Badio, cum annotationibus suis recognitae. Lyon: Trechsel; BN: RES-M-YC-384). Из этого послания следует, что Никола де Шапелль был другом Ювеналиса: они обсуждали вместе некоторые фрагменты комментария Гвидо к книге Лоренцо Валлы "Elegantiae". В "Уставе коллежа Монтегю" ("Les status de Montaigu") имя Гвидо Ювеналиса упоминается среди авторов учебной литературы, использовавшейся в преподавании. См. об этом: *Lecointe J.* La poésie parmi les arts au XVIe siècle // Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourgignon et leur héritage en France au XVIe siècle. Genève, 2001. P. 155, note 181. Видимо, речь шла о ювеналисовском издании Теренция. Об уровне знаний своих учеников Ювеналис пишет также в послании к Жермену де Гане: "⟨...⟩ in festiva dicta Terentii interpretatiunculas non nihil confecissemus, quae multis forent aliquantum adiumento, quibus interpretum facilis copia non est, aut quia pauperie premuntur usque eo ut gymnasia emporiaque bonarum litterarum adire non possint aut quia non satis stabilia iecerunt fundamenta, ut facile viros graves ac litteratos capere valeant. ⟨...⟩ Quorum discendi cupeditatem miseratus ⟨...⟩ minima quaeque in lucem prodidi ⟨...⟩ si nec ipsas quidem particulas (quae plurimam plerumque ignoratae afferunt structurae et intellectui difficultatem) intactas praetermitterem" ("...мы дали кое-какие поясненьица к нарядным Теренциевым стихам, полезные многим – тем, кому нелегко быть толкователями, потому что они жили в тисках нужды и не могли посещать гимназии и слушать мужей, знакомых с прекрасной словесностью, либо не обрели основательных знаний, чтобы понять людей серьезных и начитанных. ⟨...⟩ Я же ⟨...⟩ осветил все подробнейшим образом ⟨...⟩, сочувствуя их стремлению к учебе ⟨...⟩, не обошел вниманием даже частицы (смысл которых по большей части тёмен, почему они и составляют изрядную трудность для понимания целого"). Г.У. Лоутон цитирует тот же пассаж, но никак его не комментирует (*Lawton H.W.* Op. cit. P. 294). О Жермене де Гане см.: *Charrier S.* Recherches sur l'oeuvre latine en prose de Robert Gaguin (1433–1501). P.: Champion, 1996. P. 68, 187–188; см. также: *Marcel R.* Introduction et succès du platonisme en France à l'aube de la Renaissance // The late Middle Ages and the dawn of humanism outside Italy. Leuven; The Hague, 1972. P. 91–99 (особенно p. 92–93).

[18] Ср. послание Ювеналиса Мишелю Бюро: "⟨...⟩ neque habeam omnia mihi suppeditata quae victus cultusque quotidiani postulant" ("...я и сам не имею всего, что необходимо мне для повседневной жизни и занятий"). О Мишеле Бюро см.: *Thuasne L.* (ed.). Roberti Gaguini Epistolae et orationes. Genève, 1977. (P., 1903). T. 1. P. 405–406 (примеч.); *Haureau H.-B.* Histoire littéraire du Maine. Genève: Slatkine. T. 2. P. 266–272.

[19] См.: *Marcel R.* Op. cit.

[20] "...tuoque beneficio libros abstrusissimos successiva tumultuariaque lectione procurri. Homericam enim Iliadem tuo munere lectitandam sum consecutus; ut caetera omittam volumina minus inventu rara, quae tua prolixa beneficiaque natura mihi familiaria extiterunt" («⟨...⟩ тебе я обязан тем, что не раз заглядывал в мудрейшие книги; вслед за тобой прочел "Илиаду" Гомера, не говоря уж о менее редких сочинениях, с которыми смог познакомиться благодаря присущей тебе доброжелательности и любезности»).

[21] Как пишет Л. Тюан, Мишель Бюро удалился в монастырь Кутюр в Мансе в 1480 г. и в 1496-м стал его аббатом. Умер Мишель Бюро в 1518 г. См.: *Thuasne L.* Op. cit. P. 406.

[22] См.: "⟨...⟩ facileque ipse deprehendet, ut de virtute in virtutem ambulaverit, sic suas bene beateque vivendi facultates in dies maius sumpsisse incrementum".

[23] См.: "⟨...⟩ vehementi motus amore minime dubitavi ⟨...⟩ rudimentis grammaticis multam dicturus salutem longeque maiora studia amplexurus. Mihi enim iudicatum est (nisi me cogat egestas)

deponere illam grammatici personam, aliamque impendio praestabiliorem induere, meque theologiae sinum tanquam in portum quemdam recipere ac me totum in litteris sacris abdere" ("(...) поскольку мной владела столь великая любовь, я все менее сомневался в том, что (...) распрощаюсь с основами грамматики – ведь я давно собирался отдаться более важным занятиям. Я решился оставить преподавание грамматики (если только меня не вынудит к нему нужда) и предаться другим, более основательным трудам, приникнуть к спасительному лону богословия и полностью посвятить себя изучению Священного Писания").

[24] "Guido Juvenalis Michaelli Burello sacrosanctae theologiae professori per quem erudito" ("Гвидо Ювеналис – наставлявшему его профессору богословия Михаилу Буреллюсу").

[25] *Simone F.* Op. cit. P. 410–476 (в частности, p. 423). Об отношениях Р. Гагена с различными гуманистами см. также: *Charrier S.* Op. cit. P. 33–73.

[26] См.: *Rhodes D.E.* La publication des comédies de Térence au XVe siècle // Le Livre dans l'Europe de la Renaissance. Actes du XXVIIIe Colloque international d'Etudes humanistes de Tours. P., 1988. P. 288.

[27] Об этих изданиях см.: *Lawton H.W.* Op. cit. P. 308. Комментарий Маллеолюса частично перепечатан в венецианском издании 1569 г. (Venetiis, apud Hieronymum Scotum, MDLXIX), хотя имя этого комментатора и не указано на титульном листе.

[28] Terentii comediae sex, a Guidone Juvenale explanatae...

[29] Представления Бадиуса об античном театре рассмотрены в кн.: *Hermann M.* Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. B., 1914. P. 300–318; здесь анализируются дополнения, сделанные Бадиусом к комментарию Ювеналиса, а также гравюры с изображением античного театра, опубликованные в издании 1493 г. М. Херманн полагает, что эти гравюры были заказаны Бадиусом. Ср. также переводы некоторых предисловий Бадиуса на французский язык: *Lebel M.* Josse Bade, dit Badius (1462–1535). Préfaces de Josse Bade, humaniste, imprimeur et préfacier: Traduction, notes et index. Louvain, 1988.

[30] Evanthius de fabula (inc.: "Initium tragoediae et comoediae"; exp.: "gravitates denuntiabantur" // Aeli Donati quod fertur commentum Terenti / Recensuit Paulus Wessner. Lipsiae, 1902. Vol. 1. P. 13–31. Комментарий Доната далее везде цитируется по этому изданию.

[31] О комментарии Ландино, датируемом 1482 г., и его использовании Ювеналисом см.: *Baldwin T.W.* Op. cit. P. 110–113, 120–121. Данная глосса Ландино, в свою очередь, восходит к Диомеду.

[32] Ср., например: Ювеналис "Адельфы": "Adelphorum argumenti enaratio. Hanc comoediam Adelphos vocant id est Fratres. Nam adelphos grece dicitur frater latine, nec iniuria: nam in ea continetur duos fuisse fratres, Demeam et Mitionem. Quorum alter Mitio vitam elegit caelibem, alter vero Demea duxit uxorem, ex qua sustulit duos filios, Aeschinum et Ctesiphonem, e quibus Aeschinum adoptavit Mitio, et delicate educavit" (следует аргумент Ювеналиса. – *Л.Е.*). "Est autem haec comoedia ex utroque genere mixta videlicet statario et motorio ut satis liquido constabit. Ex graeca autem Menandri est translata: in qua quidem spectatur quid intersit inter rusticam et urbanam vitam, inter asperam et caelibem, inter vitam veri patris et per adoptionem facti" («Объяснение аргумента "Адельфов". Эту комедию называют "Adelphos", то есть "Братья". В самом деле, не случайно греческое "adelphos" по-латински передано как "брат": в комедии говорится о двух братьях – Демее и Митионе (так. – *Л.Е.*). Митион избрал холостяцкую жизнь, а Демея женился и родил двух сыновей – Эсхина и Ктесифона. Митион усыновил Эсхина и взрастил его в роскоши» (следует аргумент Ювеналиса. – *Л.Е.*). "Как станет совершенно ясно, эта комедия принадлежит к смешанному роду, являясь одновременно и спокойной, и подвижной. Она переведена с греческой комедии Менандра, в каковой показано различие между жизнью грубой и утонченной, жизнью многотрудной и холостяцкой, жизнью родного отца и жизнью отца приемного".

[33] Ср. "Andria", глосса к периохе Сульпиция Аполлинария: "Andriae autem hic est adiectivum ab Andro nomine substantivo derivatum" («Здесь слово 'андрианская' является прилага-

тельным, произведенным от существительного "Андрос"»). Ср. также "Eunuchus", V, 2, v. 844–845: "Angiportum, ti (pluralis. – *Л.Е.*) neutrum. Vel angiportus, ti (pluralis. – *Л.Е.*) masculinum (utrumque enim dicitur)" ("Angiportum, ti, средний род. Или angiportus, ti мужской род; используется и то, и это").

[34] "Eunuchus", II, 3, v. 294: O faciem pulchram]: "Ubi particula o accusativo iungitur (...)" (О, красавица чудесная] «Здесь частица "о" соединяется с аккузативом...»).

[35] Ср. "Andria", глосса к периохе Сульпиция Аполлинария]: "Meretricula diminutivum est a meretrice sic positum per contemptum, ut cum homuncio appellatur aliquis, vel homunculus, vel homullus, vel homullulus, ut Priscianus habet de diminutivis" («Слово "meretricula" является уменьшительным от слова "meretrix" (блудница) и используется уничижительно – так, какого-либо человека можно назвать мужичком, мужичишкой, мужичонкой, мужичонишкой, как пишет Присциан об уменьшительных именах»).

[36] См.: *Bozzolo C.* Laurent de Premierfait et Térence // Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich. Roma, 1984. Vol. 1. P. 93–129.

[37] Об этой образовательной системе, введенной незадолго до 1500 г. в Коллеже Монтегю, а затем "быстро усвоенной другими французскими и иностранными коллежами", см.: *Tuilier A.* Histoire de l'Université de Paris et de la Sorbonne. P., 1994. Vol. 1. P. 277. Эта система, получившая название "парижской" ("modus parisiensis"), предполагала создание "семи классов, соответствующих семи уровням обучения; пансионер, проходивший курс грамматики и риторики, должен был последовательно преодолеть все семь уровней" (p. 277).

[38] Даты приводятся по изд.: Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne. Strasburg, 1990. T. 16. P. 1514.

[39] Даты приводятся по изд.: Contemporaries of Erasmus. T. 2. P. 175. Согласно Л. Тюану, Маллеолюс получил степень магистра в 1480 г. (*Thuasne L.* Notice biographique // Gaguini R. Epistolae et orationes. P. 141–142). Э. Ван Моэ, большей частью следующий Л. Тюану, утверждает, что Маллеолюс получил степень лиценциата искусств в 1488 г.: *Van Moé E.* Documents nouveaux sur les libraires, parcheminiers et imprimeurs en relations avec l'Université de Paris à la fin du XVe siècle // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. 1935. T. 2. P. 21–22.

[40] Эти сведения приводятся в изд.: Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne.

[41] Contemporaries of Erasmus: 1489, изд. Gering; *Thuasne L.* Op. cit.: 1-е изд. – 1494, изд. Gering et Reimbolt; 2-е изд. – 1498.

[42] Об этом издании пишет Л. Тюан: *Thuasne L.* Op. cit.

[43] 1500, изд. Reimbolt; последнее издание упоминает только Л. Тюан: *Thuasne L.* Op. cit. Грамматика Александра Вилледье (Alexandre de Villedieu, 1160/1170–1240/1250; грамматика называется "Doctrinale") сохранилась более чем в 400 рукописях, большей частью она сопровождалась комментарием, причем многочисленные комментарии продолжали создаваться в XV в.; с 1470 по 1520 г. эта грамматика выдержала более 260 изданий (см.: Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age. P., 1992. P. 48).

[44] Эти данные приводятся только в кн.: Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne.

[45] P. Terentii Comoedie, quam sedulo per Paulum Malleolum recognite annotateque, (...) M. Johannis Philippi, Parrhisiis (...) (1499); BN: RES-YC-333.

[46] *Thuasne L.* Op. cit. Согласно этому исследователю, комментарий Маллеолюса переиздавался вплоть до 1537 г.; на самом деле вступительные ремарки Маллеолюса перепечатывались и позднее (ср. примеч. 27). В "Новом словаре биографических сведений об эльзасцах" ("Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne") говорится, что в 1503 г. Теренций Маллеолюса был переиздан в издательстве Прусса (Pruss) с дополнениями "П. Марсена" (P. Marsen); по-видимому, это утверждение ошибочно. Согласно каталогу парижской Национальной библиотеки, в издании 1511 г. комментарий Маллеолюса включил дополнения Петруса Марсуса ("Petri Marsi").

[47] Об использовании этой эпитафии в средневековых рукописях Теренция см. в кн.: *Villa C*. La "lectura Terentii". Padova, 1984. P. 46–49, 194, 196, 229. Сама эпитафия входит в Латинскую антологию.

[48] Изданиям этого формата посвящена статья: *Schaw D.J*. Badius's Octavo editions of the classics // Gutenberg-Jahrbuch. 1973. P. 276–281; здесь упоминается выпущенное Бадиусом издание Теренция 1516 г. – переиздание комедий Теренция 1499 г. с комментариями Павла Маллеолюса.

[49] См.:

Донат: Ев., II, 1	Ювеналис: Ев., II, 1	Маллеолюс: Ев., II, 1
Iam amatorium multiloquium et vaniloquium continet ista actio, nam et repetit quod iam dictum est et id facit magis et odiose nimis.	Haec actio continet amatorium multiloquium et vaniloquium. Nam in ea saepius repetitur quod iam dictum est.	Hec actio iam amatorium multiloquium continet. Nam Phedria sepe repetit quod iam dictum est et id facit magis et odiose nimis. Deinde rus proficiscitur. Parmeno illius ex amore immutationem admiratur. **Postremo militis donum mirifice laudat.**
Эта сцена показывает, что влюбленные болтливы и многословны; герой часто и надоедливо повторяет уже сказанное.	Эта сцена показывает, что влюбленные болтливы и многословны, поскольку здесь часто повторяется уже сказанное.	Эта сцена показывает, что влюбленные многословны, поскольку Федрия часто и надоедливо повторяет уже сказанное. Потом он направляется в деревню. Парменон восхищается постоянством его любви. **Под конец Парменон удивительным образом расхваливает подарок воина.**

[50] См. также примеч. 49.

[51] Ср. глоссу к монологу Дава, который раскаивается в том, что подвел хозяина: ДА, III, 4, v. 599: Da. Nullus sum] "Quam mirifice exaggerat errores suos" – Ни на что не годен] "Как удивительно преувеличивает свои ошибки".

[52] Ср. две глоссы к репликам Дава, в которых говорится о его хитрости и изобретательности: ДА, IV, 4. 1) v. 765. Da. Quid? Pamphili?]: "Argute Davus illius rei ignarum se fingit" – Что? Памфила?] "Дав остроумно притворяется, что не знает об этом деле"; 2) v. 783. Da. Quis hic loquitur.] "Davi calliditas" – Кто тут такой?] "Лукавство Дава".

[53] Ср. ДА, III, 4, v. 604: Da. Hem astutias] "Ironia. Sibi omne malum ascribit" – Ох, уловки] "Считает себя виновным во всем". Ср. ДА, IV, 4, v. 764: My. Tu nescis] "Vultuose et ironice" – А ты не знаешь?)] "Гримасничая и с иронией"; ДА, III, 3, v. 555: Chre. Amantium ire amoris redintegratio est] "Catholica, id est universalis sententia" – Разлад в любви – любви возобновление] "Общее, то есть универсальное, изречение".

[54] Ср. ДА, III, 3, v. 572–573] "Culta loquutio" – "Изящное изречение"; Ев., III, 1, v. 440–444]: "Tersa loquutio. Elegantia poete germana ac proprietas" – "Безукоризненный словесный оборот. Истинное поэтическое изящество и правильное словоупотребление".

[55] См.: "De argumentis in scaenas singulas, de commentariolis in elaboratissimum Ecyrae prologum, de additionibus et appendicibus a nobis sparsim seduloque adiectis argutum tuum (...) iudicium (...) maluimus" («Страстно ожидаем (...) твоего (...) разумного суждения об аргументах к отдельным сценам, о комментариях к изысканнейшему прологу "Свекрови", о добавлениях и дополнениях, прилежно внесенных нами там и тут»).

[56] О "защитнике" Теренция Каллиопиусе (жившем, вероятно, в III–IV вв.) см.: *Bozzolo C*. Op. cit. P. 93–129 (особенно p. 96). Ср.: Juvenalis, Prologus Eunuchi. У других авторов, однако, "защитником" Теренция оказывается не Каллиопиус. Ср. цитируемые К. Виллой

"Commentarius recentior" (о последнем подробнее см. Экскурс I) и комментарий Ландольфо Колонны (*Villa Cl.* Op. cit. P. 114, 197).

[57] Ср.:

Донат: ДА, III, 3	**Маллеолюс, Ювеналис: ДА, III, 3**	**АП: ДА, III, 3**
Haec congressio duorum senum ad tale periculum adigit fabulam, ut id non videatur consilio, sed eventu posse vitari: qui eventus est Chritonis praesentia, nam nunc ex falsis fient verae nuptiae. Здесь встреча двух стариков подводит фабулу к опасному конфликту, который не может быть разрешен переговорами, но лишь вмешательством случая. Такой случай – появление Хритона, когда мнимая свадьба становится настоящей.	**Malleolus** In hac scena continetur congressio duorum senum que ad tale periculum redigit fabulam, ut id videatur consilio vitari non posse sed eventu, qui eventus est Critonis presentia. Nunc etiam ex falsis vere fient nuptie. В этой сцене говорится о встрече двух стариков; она подводит фабулу к опасному конфликту, который не может быть разрешен переговорами, но лишь вмешательством случая. Такой случай – появление Хритона, когда мнимая свадьба становится настоящей. **Juvenalis** Haec congressio duorum senum ad tale periculum redigit fabulam ut id videatur consilio non posse mutari, sed eventu qui eventus est Chritonis presentia. Nam nunc ex falsis fient vere nuptie. В этой сцене говорится о встрече двух стариков, которая подводит фабулу к опасному конфликту, когда переговорами ничего не изменишь и необходимо вмешательство случая. Такой случай – появление Хритона, когда мнимая свадьба становится настоящей.	En ceste scene la congregacion des deux anciens, c'est assavoir de Symon et de Chremes, reduyt la fable a ce dangier qu'il semble que par conseil ne puisse estre mué ce qui par adventure se mue ainsi qu'il adviendra. Car d'unes faulses et inopinees nopces bien seront faictes unes vrayes. В этой сцене встреча двух стариков, то есть Симона и Хремета, подводит фабулу к опасному конфликту, когда переговоры ничего не могут изменить и необходимо вмешательство случая, что потом и происходит. Ибо мнимая и нежданная свадьба вскоре станет настоящей.

[58] Ср.:

Кальфурний	**Ювеналис, Маллеолюс**	**АП**
IV, 5 Hic est transacta Syri fallacia, et tandem extorquetur argentum... В этой сцене плутни Сира оказываются успешными и ему удается достать денег.	IV, 5 **Juvenalis** Hic Syri fallacia suum sortitur effectum. Et tandem a Chremete extorquetur argentum. В этой сцене плутни Сира оказывают свое действие и ему удается достать денег у Хремета. **Malleolus** In hac scena Syri fallacia suum sortitur effectum. Nam tandem extorquetur a Chremete argentum.	IV, 5 En ceste partie sont Chremes et Syrus parlant ensemble, mais touteffois Syrus blasonne tant que sa cautelle sortist effect et extorque finablement argent d'entre les mains. В этой сцене разговаривают Хремет и Сир, и Сир мелет

Кальфурний	Ювеналис, Маллеолюс	АП
	[Повторяет текст Ювеналиса.]	языком столь ловко, что его плутни оказывают свое действие и ему удается в конце концов достать денег у Хремета.
IV, 6 Hic exprimitur amantis constancia (sic. – *L.E.*)... Здесь речь идет о постоянстве влюбленного...	IV, 6 Juvenalis Hic apparet amantis inconstantia... Здесь показано непостоянство влюбленного... Malleolus Hic mire a poeta proponitur spectatoribus amantis inconstantia... Здесь поэт поразительным образом показывает зрителям, как непостоянен влюбленный...	IV, 6 En la partie ensuyvante sont Clitipho et Syrus parlant ensemble, et y apparest l'inconstance d'ung amoureux... В следующей части, где Клитифон и Сир говорят между собой, показано, как непостоянен влюбленный....

[99] Ср.:

Донат: ДА, IV, 5	Ювеналис, Маллеолюс: ДА, IV, 5	АП: ДА, IV, 5
In hoc loco persona ad catastropham machinata nunc loquitur, nam hic Crito nihil argumento debet nisi absolutionem erroris eius. Simul ex verbis suis quam gravis quam modestus sit quamque iustus ostendit. В этом месте говорит персонаж, введенный для развязки. Ведь Хритон нужен в аргументе комедии лишь затем, чтобы покончить с заблуждением, о котором идет речь. Из слов Хритона явствует, насколько он серьезен, умерен и справедлив.	Juvenalis In hoc loco persona machinata loquitur. Nam hic Crito argumento nihil debet, sed absolutionem erroris facit et simul quam gravis, quam modestus quamque iustus sit ostendit. [Повторяет текст Доната.] Malleolus In hac scena Crito persona ad catastropham et eventum fabule enodandum introducta loquitur. Nam hic Crito nihil argumento debet, nisi absolutionem erroris eius. Simulque moribus suis quam gravis, quam modestus quamque justus sit ostendit. В этой сцене говорит Хритон – персонаж, введен-	En ceste comedie est introduicte une autre personne qui comme juge assistera a discuter l'erreur de ce debat. Et est nommé Chrito, lequel en ceste scene monstrera comme il est grave, modere et juste qui sont les condicions principalement requises a tout homme qui veult assister pour faire bon jugement. Et dit ainsi celluy Chrito que en ceste partie on disoit que autreffois pour ce que c'estoit une place plaine et publicque, Chrisis la folle meretrice dont par avant est parlé, avoit demouré. Et la eslisoit et desiroit plus paroir son corps pour la acquerir richesses deshonnestement que vivre povre en son pays honnestement. Par quoy dist celluy Chriton, lequel selon la loy de la cité avoit droit

Донат: ДА, IV, 5	Ювеналис, Маллеолюс: ДА, IV, 5	АП: ДА, IV, 5
	ный для развязки и для того, чтобы фабула подошла к концу. Ведь Хритон нужен в аргументе комедии лишь затем, чтобы покончить с заблуждением, о котором идет речь. Из слов Хритона явствует, насколько он серьезен, умерен и справедлив.	sus les estrangiers qui mouroient sans heritier ou sans faire testament legitime. В этой комедии вводится персонаж, в качестве судьи помогающий разъяснить заблуждение, о котором говорится в споре. Имя ему Хритон, и в этой сцене он покажет, сколь серьезен, умерен и справедлив, то есть обнаружит качества, требующиеся для всякого, кто намеревается высказать правильное суждение. Хритон будто бы слышал, что беспутная блудница Хрисида, о которой шла речь выше, жила именно в этом оживленном и многолюдном месте. Она предпочитала и желала бесчестным образом стяжать богатства, украшая свое тело, а жить в своей стране честно, хотя и бедно, не хотела. Об этом и ведет речь Хритон, который по закону этого города имел право притязать на имущество иностранцев, не оставивших правильно составленного завещания и не имевших наследников.

[60] Ср.:

Донат, Кальфурний	Ювеналис	АП	Маллеолюс
Ев., IV, 6 Vides, ut ex ipsis apparet verbis, quam concita et recens a litigio Thais veniat. Itaque nec nominat militem aut virginem, sed pronomine utrumque significat quasi in medio constituta negotio.	Ев., IV, 6 Hic apparet ex ipsis verbis quam concitata et recens a litigio veniat Thais. Itaque nec nominat militem nec virginem, sed pronomine utrumque significat quasi in medio constituta negotio.	Ев., IV, 6 Au chapitre et partie ensuivante monstre Thays par ses paroles qu'elle vient nouvelle du debat dont elle a encores le cueur fort enflē et, sans expressement nommer le chevalier ne la vierge, par relatifz don-	Ев., IV, 6 In hac scena habetur colloquium Thaidis et Chremetis armantium se ad bellum contra militem quem rapturam virginem formidabat. Et inducitur Thais longe animosior ipso Chremete.

Донат, Кальфурний	Ювеналис	АП	Маллеолюс
Из самих слов, пожалуй, ясно, сколь разгневанной и не остывшей от ссоры вышла на сцену Фаида. Поэтому она не называет воина и девушку, но упоминает о них при помощи местоимений, как бы сразу приступая к делу.	[Повторяет текст Доната.]	ne a entendre que c'est d'iceulx qu'elle parle quant a par soy elle dit. В этой главе, или части, Фаида обнаруживает своими речами, что она еще не остыла от спора, исполнившего ее сердце гневом, и, не называя явно ни воина, ни девушку, показывает при помощи местоимений, что она ведет речь о них, говоря следующее.	В этой сцене приводится беседа Фаиды и Хремета, собирающихся на войну с воином, который грозит отнять девушку. И Фаида оказывается намного смелее Хремета.
Сам., V, 5 Intervenit persona cuius gratia pax concilietur, ita ut omnia tranquilla sint et composita, prout comediae finis postulat. В действие вводится персонаж, благодаря которому устанавливается мир, так что все приходит к успокоению и согласию, как того и требует конец комедии.	Сам., V, 5 Hic intervenit persona cuius gratia pax conciliatur ita ut omnia tranquilla sint et composita prout comediae finis postulat. [Повторяет текст Доната.]	Сам., V, 5 Icy est la fin de la comedie enquoy selon la maniere des orateurs est monstree comme comedie se deffine en joye, ainsi que ceste cy la ou Clitipho se reconcilie a son pere et est la paix mise par tout. Et commence Menedemus comme dolent de veoir son voisin Chremes tant marry, et dit a par soy. Здесь комедия подходит к концу и показано, что она, сообразно советам ораторов, оканчивается радостно. Так, в этой последней сцене Клитифон мирится со своим отцом и между всеми устанавливается согласие. И начинает говорить Менедем, сокрушаясь, что его сосед Хремет столь рассержен. И говорит Менедем следующее.	Сам., V, 5 In hac ultima scena interventus Menedemi gratia pax post tantas turbationes conciliatur. Ita ut omnia ad tranquillitatem tandem et iucundam compositionem redigantur quemadmodum comedie finis expostulat. Proinde Clitiphoni quoque pro libito Archonidis filia collocata. Postremo Syrus ab hero veniam adipiscitur. В этой последней сцене после многих тревог устанавливается мир благодаря вмешательству Менедема, так что всё приходит к успокоению и радостному согласию, как того и требует конец комедии. Так, Клитифона, как он того и хочет, женят на дочери Архонида. А потом хозяин прощает и Сира.

[61] Ср., например, Ад., АП, I, 1: "Ceste quatriesme comedie de Therence est nommee Adelphos qui vault autant a dire en grec comme frere en latin pourtant qu'elle est faicte de deux freres. L'ung nommé Mitio lequel voulut eslire vie celibe et vivre sans femme comme chaste. L'autre frere fut appellé Demea lequel fut marié et engendra deux filz, l'ung nommé Eschinus et l'autre Tesipho. Et pourtant que Mitio n'avoit point de femme, il print et adopta Eschinus, fils de son frere, et le nourrit comme son propre filz. Sus ces quatre principalement gist le sens de la comedie. Et par eux est monstré quelle difference il y a entre vie rusticque et vie urbaine, entre vie aspre et vie celibe, et entre vie de vray pere ou de pere fait par adoption" («Эта четвертая комедия Теренция называется по-гречески "Adelphos": слово то же самое, что "брат" по-латински, поскольку она и написана о двух братьях. Одного, избравшего холостяцкую жизнь и пожелавшего прожить в целомудрии, без жены, зовут Митион. Другой, именем Демея, был женат и родил двух сыновей – Эсхина и Тезифона. А поскольку у Митиона не было жены, он взял к себе и усыновил Эсхина, сына своего брата, и взрастил как своего собственного. По этим четырем героям и можно понять смысл комедии. На их примере показано различие между жизнью грубой и утонченной, жизнью многотрудной и холостяцкой, жизнью родного отца и жизнью отца приемного»). Ср. то же место в комментарии Ювеналиса (примеч. 32.)

62

Ср. АП: Et fut jouee aux gieux megallenses, c'est assavoir en une solennité qui se faisoit en l'honneur de la grant mere des dieux.	Она была представлена на мегалезских играх, то есть во время торжеств, устраиваемых в честь великой матери богов.
Ювеналис Acta ludis. Haec comoedia fuit acta, id est recitata, quod vulgo dicitur lusa ludis, id est in ludis megalensibus, id est in honore magnae matris deorum celebratis.	Представлена на играх. Эта комедия была представлена, то есть прочитана, как говорится обычно; сыграна на играх, а именно мегалезских, устраиваемых в честь великой матери богов.
Евантий, De fabula Nam sunt ludorum species quattuor, quos aediles curules munere publico curant: Megalenses, magnis dis consecrati...	**Евантий, О фабуле** Существует четыре рода игр, которые по поручению общества устраивают курульные эдилы: мегалезские, посвященные великим богам...

63

Ср. АП: Et fault noter en ce premier prothase ou acte que celluy qui est amoureux ne a comme point de puissance et ne sçait qu'il doit faire. Ainsi que Phedria parlant a son serviteur Parmeno le monstre au texte ou il dit.	Нужно заметить, что в этом первом протазисе, или акте, влюбленный как бы не владеет собой и не знает, что делать. В тексте на это указывают слова Федрии, беседующего со своим слугой Парменоном и говорящего то, что следует ниже.

Ювеналис	
Hac prothasi: id est in hoc primo actu exemplum ponitur quantum suae potestatis non sit quis amat.	В протазисе, или в этом первом акте, дан пример, показывающий, насколько тот, кто любит, не владеет собой.
Донат	
In hac πρότασει exemplum proponitur, quam non suae potestatis sit qui amat, quam sapiat qui non amat neque aliter affectus est.	В этом πρότασει дан пример, показывающий, насколько тот, кто любит, не владеет собой...

64 Ср. примеч. 31.

65 Первая серия: "Premier luy convient mectre qui la fist. En l'honneur de qui et devant qui elle fu prononcee et jouee 〈...〉 Secondement y a deux argumens 〈...〉. Tiercement y est prologue de l'acteur qui admoneste les auditeurs" ("Во-первых, надобно написать, кто сочинил комедию; перед кем она была прочитана и сыграна 〈...〉 Во-вторых, сказать, что ей предпосланы два аргумента 〈...〉 В-третьих, отметить, что здесь содержится пролог автора, который обращается к зрителям". Вторая серия: "Qui est celuy qui fist ceste comedie. Qui la prononça. Qui sont ceux qui la jouerent. Et devant qui elle fut prononcee et jouee" ("Кто написал комедию. Кто ее декламировал. Кто ее разыгрывал. Перед кем она была прочитана и сыграна"). Ср. комментарий Пьетро да Мольо к комедиям Теренция, включающий разделы: "Quis auctor? que materia? que forma? quis finis?" ("Кто автор? Каков сюжет? Какова форма? Какова цель?"; см.: *Villa C.* Op. cit. P. 222.). К. Боццоло цитирует вопросы из комментария Лаврентия (*Bozzolo C.* Op. cit. P. 100: "Кто поэт? Что за комедия? Каков ее стиль? По какой причине она была написана? Каков аргумент комедии? Каков пролог?" и т.д.).

66 Ср.:

АП	
Misis estoit en ung lieu qui bien l'oyoit, mais il ne sçavoit pas qu'elle y fust. Et n'y a nulle difficulté que la povre Misis ne fust en grant difference: ou de parler a luy ou de soy taire, et en soy mesmes disoit...	Мисида была в таком месте, где хорошо его (то есть Памфила. – *Л.Е.*) слышала, он же не знал, что она там. Понятно, что бедная Мисида была в большом затруднении: окликнуть его или промолчать. И говорила сама с собой.
Ювеналис: v. 267: Pa. Quis hic loquitur?] Mysis nondum se ostendit Pamphilo, sed eum apud se conquerentem latenter auscultat. Et sola etiam secum per intervalla loquitur...	Памфил: Кто это говорит?] Мисида здесь еще не предстает перед Памфилом, но тайком слушает, как он жалуется. Мисида же время от времени говорит сама с собой...

67 Ср.:

АП	
Selon aussi le commentateur de ce livre, est a presupposer que devant que Chrito allast a scene, Pamphile qui devers luy vint, le supplia	Согласно комментатору этой книги, следует полагать, что, прежде чем Хритон появился на сцене, Памфил уже побывал у

moult doulcement que des parolles que autreffoys il avoit dictes ne se desdit pas, mais tousjours les entretenist fermes.	него и настойчиво просил, чтобы тот не отрекался от сказанного, но, напротив, твердо держал слово и впредь.
Ювеналис: v. 904] Crito alloquitur Pamphilum orantem ut firmus staret verbis contendendo adversus patrem.	Хритон обращается к Памфилу, который просит того, чтобы в споре с его отцом он твердо держал данное слово.

[68] В том же французском вступлении к сцене объясняется, что Херея не мог зайти к своему другу Антифону, так как там находились его родители; скитаясь по городу, Херея пытался скрыться от некоего знакомого, – обо всем этом подробно говорится и в глоссе Ювеналиса к ст. 840–843. При этом слова АП о родителях Хереи, будто бы державших в доме Антифона совет, как кажется, основаны на неверном прочтении глоссы Ювеналиса к словосочетанию "dedita opera" – "нарочно", "умышленно", "специально". Комментируя ст. 840–841: "...мать и отец/ Были в доме как будто нарочно" ("...mater et pater/ Quasi dedita opera domi erant..."), Ювеналис приводит синонимы идиомы "dedita opera": "dedita opera id est consulto, de industria" – "нарочно, то есть преднамеренно, с умыслом"). АП понимает первый синоним буквально (видимо, спутав его с лат. сущ. "consulta" – "совет"), откуда и возникает предположение о якобы имевшем место "совете": "son pere et sa mere qui estoient pour aucun conseil en la maison ou il pretendoit entrer" ("в доме, куда он собирался войти, были его отец и мать, державшие между собой совет").

[69] Ср.:

АП Le parasite Gnato icy vient au chevalier Thraso pour le interroguer par maniere de mocquerie affin que le peuple oye par quel conseil le chevalier vainglorieux de lasche cueur retournera devers sa dame par amours. Car Gnato entend bien que le chevalier est vaincu et se condescendra a faire toute la voulenté d'une femme...	Чтобы зрители услышали, каким образом тщеславный и хвастливый вояка вернется к своей возлюбленной, здесь к рыцарю Фрасону приходит парасит Гнафон и в насмешку задает ему вопросы. Ведь Гнафон прекрасно понимает, что рыцарь потерпел поражение и исполнит любую женскую прихоть.
Ювеналис Hic parasitus inducitur interrogare militem ut audiat populus quo consilio veniat miles ad Thaidem ut videlicet post instructum bellum tanquam victus se dedat et ei voluntati morem gerat.	Здесь выходит парасит, задающий воину вопросы. Тем самым зрители слышат, на каких условиях воин возвращается к Фаиде – как побежденный, сдаваясь ей после затеянной войны и соглашаясь во всем уступать ее воле.
Донат: v. 1025] Parasitus intelligit quid agat miles, sed ad hoc inducitur interrogare militem, ut populus audiat, quo veniat ad Thaidem. v. 1026: ut Thaidi me dedam] Post indictionem belli et instructionem pugnae quid sequatur nisi deditio superatorum?	Парасит понимает, что делает воин; он выходит на сцену, чтобы задать тому вопросы. Таким образом зрители слышат, на каких условиях воин возвращается к Фаиде. ст. 1026: Сдаюсь Фаиде в плен] Что, кроме капитуляции перед победителем, может последовать за объявлением войны и состоявшимся сражением?

[70] Ср.:

АП Et est a entendre que Chremes avoit deaja entreprins de aller dire a Menedemus le retour de son filz Clinia.	Следует полагать, что Хремет уже позаботился о том, чтобы возвестить Менедему о возвращении его сына Клинии.
Ювеналис: v. 431–432: Me.: Clinia/ Meus venit. Ch. Dixi] Clinia meus, id est meus filius venit. Chre. Dixi, id est iam satis dixi eum venisse propterea non me ulterius obtundas talibus percunctationibus. Dixi autem est verbum aptum perorantibus id est finem orandi facientibus.	**Менедем:** Мой Клиния приехал. Хремет: Я сказал] Хремет: Я сказал, то есть уже сказал, что он приехал, поэтому не надоедай мне больше такими расспросами. Глагол "dixi" (= "я сказал") уместен в устах тех, кто завершает свою речь: он дает понять, что все сказано.

[71] Ср.:

АП ...Menedemus 〈...〉 s'en alla vers Clitipho et luy dit toutes les comminations que son pere avoit, comme de donner tout son bien a sa fille et en desheredеr son filz...	...Менедем 〈...〉 направился к Клитифону и поведал ему обо всех угрозах отца – о том, например, чтобы все имущество завещать дочери и лишить сына наследства...
Ювеналис Clitipho verbis patris perterritus 〈...〉 Relatu autem Menedemi se a patre esse addicatum putat et sic inquit.	Клитифон, напуганный словами отца 〈...〉, из речей Менедема сделал вывод, что отец лишил его наследства, и говорит так.

[72] *Faral E.* Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Genève: Slatkine, 1982. P. 119 (introduction – p. 77–79).

[73] Ср.:

АП ...pour se trouver a disner et a souper ensemble a une heure determinee...	...чтобы встретиться за обедом или ужином в условленное время...
Ювеналис: v. 541: An.: ...tempus constitutumst] id est determinatum. **Донат:** v. 542: Praeteriit tempus] Quia tempus constitutum est.	Антифон: ...время назначено] то есть условлено. Срок проходит] поскольку он был назначен.

[74] Ср.:

АП	
Pythias (...) craignante le retour de sa dame Thays comme toute desolee sortit hors de la maison regardant se Cherea voirrit (так. – *Л.Е.*) pour luy aller saillir au visage se elle l'eust veu...	Пифиада (...), опасавшаяся возвращения своей хозяйки Фаиды, в превеликом огорчении поспешила из дому на поиски Хереи, чтобы при случае досягнуть до его рожи (букв. "допрыгнуть")...
Ювеналис: v. 647–648: Py. Qui nunc si detur mihi./ Ut ego unguibus facile illi in oculos involem venefico!] Py. Qui, scilicet eunuchus (continuat enim sermonem suum Pythias); "si": potest hic "si" capi pro "utinam"; inde (...) sit sensus: utinam nunc detur mihi ut involem, id est in modum avis volantis sceleriter saliam in capillos illi venefico...	Пифиада: Только попадись ты мне./ Мерзавец, я вцепилась бы в глаза твои бесстыжие!]: Который, то есть евнух (продолжает свою речь Пифиада); если: здесь "если" следует понимать "о, если бы", поэтому (...) смысл будет таков: если бы мне взлететь, то есть подобно летающей птице стремительно досягнуть до волос этого злодея (букв. "допрыгнуть")...

Французское вступление к "Самоистязателю" (I, 2) включает перевод глоссы Ювеналиса к ст. 162. Кальфурний также оставил глоссу к этому стиху, однако очевидно, что АП переводит глоссу первого комментатора (АП: "...Bachus en un des noms dont il a plusieurs, il est appellé Dyonisus" ("Вакх по одному из своих имен, которых у него много, звался и Дионисием"); Ювеналис: "qui Bacchus una suarum appelationum dicitur Dyonisus" ("каковой Вакх по одному из своих имен звался и Дионисием") / Кальфурний: "Dyonysii autem, qui et Bacchus dicitur"; "также празднества Дионисия, называемого и Вакхом").

[75]

Ювеналис	АП	Маллеолюс
Deinde ostendit se cupere summopere suum gaudium alicui communicare sed neminem intervenire videt cui narret. (Херея. – *Л. Е.*) дает знать, что более всего желал бы поделиться с кем-нибудь своей радостью, но не видит никого, кому мог бы о ней рассказать.	...Et apres ce qu'il (Херея. – *Л.Е.*) a commis son pechié, ainsi que font plusieurs semblables a Cherea qui, quant ilz ont fait d'une femme, sont bien marris qu'il ne treuvent a qui le dire. (...) Parti aussi pour retourner a ses compaignons et leur compter l'adventure qui luy estoit advenue et la finesse qu'il avoit faicte, ainsi qu'il racompta a Antipho lequel premier il trouva. Согрешивший герой (Херея. – *Л.Е.*) очень расстроен тем, что ему некому рассказать о своем грехе, как то и бывает с теми, кто, подобно	Hic Cherea nimia profusus gaudio quod virgine potitus est. Antiphoni forte obvio suam felicitatem miro affectu narrat... Здесь Херея, преисполненный великой радостью оттого, что овладел девушкой, рассказывает о своем счастье Антифону, который попался ему навстречу...

Ювеналис	АП	Маллеолюс
	ему, овладел женщиной. (...) Он уходит, чтобы присоединиться к товарищам и поведать им о своем приключении, а также об уловке, которой он воспользовался: об этом он и рассказывает Антифону, который ему встретился первым.	

76

Донат: v. 343: Da.: Sed ubi quaeram]	АП
In omnes se versat partes, querens quo dirigat cursum. Куда направится?] Поворачивается в разные стороны, пытаясь понять, куда пойти.	En cecy disant tournoyoit Davus... Говоря это, Дав вертелся...

77

Донат: v. 525	АП
Si.: Atqui hauscio an quae dixit sint vera omnia] Et bene "omnia", ut appareat senem multa credere vera esse, quae Davus dixerit. Возможно, впрочем, что и правда это все] Хорошо сказано "все"; ясно, что старик верил многому из того, что говорит Дав.	En quoy note l'expositeur de ce present livre que par longues persuasions il n'est homme ne femme tant soit ferme et asseuré en son opinion qui ne la change aucuneffois. Здесь комментатор этой книги отмечает, что долгие уговоры способны убедить любого мужчину и любую женщину, так что, как бы ни были они тверды в своих мнениях и уверены в своих словах, они могут иной раз от них отступиться.

[78] Terentius cum directorio vocabulorum, sententiarum, artis comice, glosa interlineali, commentariis Donato, Guidone, Ascensio. Grüninger; Strasbourg, 1496; BN: RES-G-YC-137. Хотя имена Доната, Ювеналиса и Бадиуса перечислены в заглавии книги, в ее тексте глоссы не предваряются именем того или иного комментатора.

[79] *Bardon H.* Op. cit. P. 237–239.

[80] Там содержатся, напротив, глоссы Доната к 525 и 765 ДА, а также глоссы Ювеналиса к периохе ДА (глосса сокращена, однако включает этимологию имен Памфила и Гликерии) и к ст. 267, 860 и 904 той же комедии. Во вступлении к первой сцене ДА глоссы Доната и Ювеналиса объединены; вступление включает, следовательно, замечание Ювеналиса о пригото-

влениях к брачному пиру в доме Симона. В комментарии к "Самоистязателю" использовано вступление Ювеналиса к V, 2, а также его глоссы к ст. 162 и 431. Некоторые синонимы, входящие в ювеналисовский "перевод" с латинского на латинский (в частности, к ст. 406 ДА и ст. 541 Ев.), использованы в страсбургском издании в качестве надстрочной глоссы. Отметим, кроме того, что в этом издании перепечатано предисловие "Quid comoedia". Что же касается издания Грюнингера 1499 г. (Terentius cum directorio vocabulorum, sententiarum, artis comice, glosa interlineali...; BN: RES G-YC-1042), то в нем сохранен критический аппарат страсбургского издания 1496 г., за исключением, однако, предисловия "Quid comoedia".

[81] В каталог Д.Е. Рода входят два венецианских издания; первое из них включает глоссы Доната, Ювеналиса и Кальфурния (Simon Bevilaqua, 1497; N 64), а второе (Lazarus de Soardis, 1499; N 65) добавляет к ним глоссу Бадиуса (*Rhodes D.E.* Op. cit. P. 287). С этими изданиями нам пока познакомиться не удалось.

[82] Приводим начало и концовку латинского текста, напечатанного на полях: inc.: "Comediarum quaedam sunt togate sic dictae, ut ait Diomedes" ("По словам Диомеда, комедии тогаты назывались так потому..."); exp.: "In choris numerus personarum diffinitus non est quia omnes coniuncti canentes concentumque facientes pro una voce habentur" ("Число участников хора не определено, поскольку все поют вместе и согласно, в один голос"). Начало французского предисловия и латинского текста совпадают: "Selon l'opinion de Dyomedes grant et excellent orateur de comedies, les unes estoient dictes toguees" ("Согласно мнению Диомеда, великого и превосходного сочинителя комедий, одни комедии назывались тогатами..."). Концовка же французского предисловия отлична от латинского текста ("Et ainsi different tragedie et comedie, car la fin de comedie est joyeuse et celle de tragedie est lamentable et piteuse" – "Комедия и трагедия различаются между собой, поскольку конец комедии веселый, а трагедии – внушающий жалость и сострадание"). Латинскому explicit'у соответствует предложение, напечатанное в последней трети французского предисловия: "En comedie dicte compaignie il n'y a point de nombre de personnes qui soit determiné, fors que tous tendent a une fin" ("В [части] комедии, называемой хором, число участников не определено, поскольку все они говорят одно и то же").

[83] "Natus in excelsis tectis" ("Рожденный в знатном доме"); см.: *Villa C.* Op. cit. P. 46–49, 194, 196, 229.

[84]

Ювеналис	АП
Sororem falso creditam] Pamphilus nomen proprium filii Simonis senis quod nomen idem dicitur (si velimus interpretari) quod totus amans ut ait Tortelius. Nam παν ut totum dicitur et φιλον amans vel φιλος amicus ita ut totus dicatur amicus quo nomine teste Quintiliano fuit pictor quidam eximius qui multa ratione depinxit. Сестрой слыла] Памфил – имя собственное сына старика Симона, которое означает (если бы мы взялись его объяснять) "совершенно любящий", как пишет Тортелли. Ведь παν означает "весь", а φιλον – "любящий", слово же φιλος значит "друг", так что в целом получается "совершеннейший друг". По свидетельству Квинтилиана, то же имя некогда носил известный художник, написавший множество превосходных картин.	Pamphile qui vault autant a dire que tout amoureux, fut ung beau jeune filz tant que pour sa beaulté, ainsi que tesmoigne Quintilien, ung peintre souverain fist plusieurs ymages d'amours. Памфил, имя которого значит "совершенно любящий", прозванный так за свою красоту, был столь же прекрасным молодым человеком, сколь и великий художник, каковой, по свидетельству Квинтилиана, нарисовал много любовных сцен. [Здесь французский текст в издании Верара кажется испорченным – возможно, содержащим пропуск после слов "tant que pour sa beaulte".]

Ювеналис	АП
Dicitur autem Glycerium dulcis amor. Nam componit ex γλυκευς (так. – *Л.Е.*) quod est dulcis et ερως amor quasi dulcis amor. Имя "Гликерия" переводится как "сладкая любовь", ибо оно состоит из слов γλυκευς (так. – *Л.Е.*), что значит "сладкий", и ερως, "любовь".	...belle jeune fille nommee Glicere qui vault autant a dire comme doulce amour. ...прекрасная молодая девица, именуемая Гликерией, что означает "сладкая любовь".

У Квинтилиана, разумеется, этимологии нет; она взята из сочинения Дж. Тортелли (1400–1466) "Commentariorum grammaticorum de orthographia dictionum e Graecis tractarum opus" ("Книга грамматических комментариев о правописании слов греческого происхождения", 1451). Тортелли относится к числу итальянских авторов, которых часто упоминает Р. Гаген, использовавший "De orthographia" в первой книге своего трактата "Ars versificatoria" (см.: *Simone F*. Op. cit. P. 437–439).

[85] Inc.: "Une folle femme nommee Thays ferma son huys a ung jeune hommé adolescent nommé Phedria..." ("Беспутная женщина Фаида заперла дверь своего дома перед юношей по имени Федрия..."); exp.: "Et le chevalier Thraso, qui pour le don qu'il avoit fait a Thays de ladicte vierge avoit esté receu d'elle en parsonnier et compaignon de Phedria, fut deceu et mocqué comme on pourra veoir par le contenu de ladicte fable" ("Рыцарь Фрасон, преподнесший в дар Фаиде девушку-рабыню и принятый возлюбленной на правах товарища и компаньона Федрии, был осмеян и обманут, как станет ясно из содержания фабулы"). Этот аргумент является переводом часто публиковавшегося в Средние века аргумента "Meretrix adolescentem" ("Блудница юношу"). См. о нем: *Villa C*. Op. cit. P. 213. Текст его приводится и в издании Ювеналиса, и в издании Маллеолюса. К. Вилла отмечает, что многие комедии Теренция сопровождались долгое время двойными аргументами, но в XV в. двойные аргументы стали вызывать недоумение писцов, «поэтому в Бамбергской рукописи (Stadtbibl. Cod. Misc. Class. 48, f. 10vo) на полях аргумента Сульпиция Аполлинария к "Евнуху" читаем: "не относится к этому тексту"» (*Villa C*. Op. cit. P. 213, n. 54). Во "Французском Теренции" также есть фраза, объясняющая то обстоятельство, что комедии "Евнух" предпосланы два аргумента, но в отличие от писцов, которых цитирует К. Вилла, некий французский автор (в данном случае, быть может, издатель книги) уверяет: "Au commencement de ceste comedie appellee l'Eunuche, Therence nostre acteur pour mieulx entendre la substance d'icelle a voulu mectre par une maniere de preambule deux argumens de celluy Eunuche..." («Наш автор Теренций поместил перед комедией "Евнух" два аргумента в качестве предисловия, чтобы лучше объяснить ее содержание»). В рукописи n.a.f.4804 это примечание отсутствует.

[86] Здесь упоминаются, в частности, бедная и богатая жена Хремета; приводится второе имя Хремета – Стильпон; говорится о том, что Хремет сватал свою внебрачную дочь за племянника, – все эти сюжетные детали содержатся в аргументе Доната. В то же время во французском аргументе названо имя кормилицы Софроны, которое Донат не приводит; конец французского и конец донатовского аргументов также расходятся (во французском аргументе не говорится, что Формион выдал Хремета его законной жене Навсистрате). Кроме того, во французском тексте содержится ошибка: Демея направляется в Сицилию (а не в Киликию, как у Доната); ту же ошибку делает и Ювеналис в своем аргументе к этой комедии. Итак, французский аргумент к "Формиону" скорее всего является переводом какого-либо аргумента, восходящего к аргументу Доната. К. Вилла отмечает, что аргумент Доната к этой комедии ("Ex duobus fratribus" – "Из двух братьев") распространяется в рукописях начиная с XIV в., хотя был известен и ранее (*Villa C*. Op. cit. P. 213, n. 54).

[87] *Lawton H.W*. Op. cit. P. 376.

88

Оригинал, напечатанный в параллель с переводом Риппа	Рипп	Оригинал, напечатанный в параллель с переводом поэта	АП
ДА, IV, 4, 754 My.: A nobis. Мисида: От нас.	A nous. От нас.	A vobis. От вас.	De vous est l'enfant proprement. Ребенок именно от вас.
ДА, V, 6, 973 Pa.: Tum de puero, Dave. Da.Ah, desine. Solus est quem diligant dii. Памфил: Ребенок же... Дав: Ах, оставь! один богами он любим!	Pa.: Helas, Dave, et de l'enfant? Da.: Ah, ne t'en esmoye. Est celluy tout seul que les dieux ayment. Памфил: Ах, Дав, а ребенок? Дав: Ах, не волнуйся. Он один любим богами.	Tum de puero, Dave. Ah, desine Solus es... (На полях стихотворного перевода приводятся лишь начала латинских реплик.) Памфил: Ребенок же... Дав: Ах, оставь! Ты один...	Apres Davus, que sera il de l'enfant? Ha, ne te soucie, / Car tu es tout seul en effect/ Que les dieux, aiment je te affie... Памфил: А потом, Дав, что станет с ребенком? Дав: Ах, оставь тревоги. Я уверяю, Ты – единственный, кого боги любят...

89 На это обращает внимание и Г.У. Лоутон: "(...) переводчик не целиком переложил комедию стихами, но многое заимствовал из прозаического перевода" (*Lawton H.W.* Op. cit. P. 415).

90

Рипп	АП	Донат, Ювеналис	Маллеолюс
Pamphile adolesent et Dave son serviteur. Et parle Pamphile a par soy de Dave en ceste maniere. Юноша Памфил и его слуга Дав. И говорит Памфил себе о Даве то, что следует ниже.	Comment Pamphile congnossant que Davus avoit tout declairé parle a par soy et dit ainsi. О том, как Памфил, узнав, что Дав обо всем объявил [отцу], беседует сам с собой, говоря то, что следует ниже.	Haec scaena cuius perturbationis esse debeat, iam supra praestruxit poeta, cum ad consentiendum Davi consilio tardum Pamphilum faceret. Эта сцена должна быть сценой смятения, о чем поэт и позаботился выше, заставив несообразительного Памфила последовать советам Дава.	Quemadmodum hec scena perturbationibus plena esset futura, supra proposuit poeta, quum ad consentiendum Davi consilio tardum induceret Pamphilum. Hic nunc indignatur Pamphilus stomachaturque et servo futili auscultaverit. О том, что эта сцена будет полна смятения, поэт позаботился выше, когда заставил несооб-

Ринн	АП	Донат, Ювеналис	Маллеолюс
			разительного Памфила последовать советам Дава. Теперь Памфил возмущается и гневается, слушая легкомысленного слугу.

[91] Ср., например: "Формион", V, 4:

Ринн	АП
En la scene precedente est clerement congneu que Phanium est fille de Chremes. En ceste presente est introduit Antipho se rejcuissant de ce que Phedria son germain a eu de l'argent dont il a rachapté sa dame des mains du ruffien Dorio. Et dit a tout par soy ainsi. В предыдущей сцене ясно показано, что Фания – дочь Хремета. Здесь же выходит Антифон, радуясь тому, что его кузен Федрия добыл денег, чтобы выкупить свою возлюбленную у сводника Дориона. И говорит Антифон сам с собой.	Icy est introduit Antipho tout a par soy joyeux de une part, et de l'autre, se plaint en disant ainsi. Здесь выходит Антифон, который и радуется, и жалуется, говоря сам с собой.

[92] "Asses est a presuposer que touchant ceste matiere Pamphile et Misis eurent ensemble plusieurs autres collocutions que pour cause de briefveté Terence ne mist pas en son orature..." (ДА, I, 5; "Есть все основания полагать, что Памфил и и Мисида уже не раз беседовали между собой, но Теренций не поместил в свое произведение их беседы, стремясь быть кратким").

[93] "Icy approuche Parmenon de la maison de Thays. Et est a presupposer que Pithias, la chamberiere despitee et irritee contre luy, le actend en quelque lieu secret cachee la ou il ne la voit point..." ("Здесь Парменон приближается к дому Фаиды. И нужно думать, что служанка Пифиада, рассерженная и разгневанная на него, поджидает его в некоем укромном месте, так что он ее не видит").

[94]

Clinia ⟨...⟩ secretement vint arriver en la maison de Clitipho son compaignon ⟨...⟩ ou illecques apres ce qu'ilz eurent compté de leurs adventures ⟨...⟩ Et ainsi qu'il (Клитифон. – *Л.Е.*) le (Клинию – Л.Е.) reconfortoit peut estre en quelque lieu secret de la maison...	Клиния ⟨...⟩ тайно прибыл в дом своего товарища Клитифона ⟨...⟩, где несколько позднее они рассказывали друг другу о своих приключениях ⟨...⟩. И в то время как он (Клитифон. – *Л.Е.*) утешал его (Клинию. – *Л.Е.*) в некоем укромном месте...

[95] *P. de Bourdeille, seigneur de Brantôme*. Oeuvres complètes. P., 1823. T. 5. P. 8.

96

...Gnato le flateur acordoit tout ce qu'il (Фрасон. – *Л.Е.*) disoit, mesmement augmentoit son dict et boutoit le feu aux estoupes pour luy donner trois cornes de oultrecyudance la ou il n'en avoit que deux, ainsi que les flatereaulx de court qui tousjours, soit ung soit autre, dient a chascun: "Monseigneur dit bien".	Льстец Гнафон соглашался со всем, что Фрасон ни скажет, и даже подливал масла в огонь, разжигая его тщеславие, как всегда и поступают придворные льстецы, которые на все, что ни скажет их господин, твердят: "Монсеньор полностью прав".

97

Ainsi que Misis partant de la maison de sa maistresse disoit les paroles devandictes ou les semblables, advint que Pamphile passa pres de la maison qui, ainsi que dit le commentateur, en maniere de amoureux faisant ses regretz de sa part, voulentiers passoit par devant l'huys de sa dame ou pour en ouyr nouvelles, ou pour en avoir aucun doulx regard (IV, 2).	В то время как Мисида, выходя из дома госпожи, произносила речи, приведенные выше или им подобные, случилось так, что Памфил прошел перед этим домом. По словам комментатора, Памфил, как свойственно тоскующим влюбленным, часто прогуливался у ворот дома своей возлюбленной, чтобы о ней что-нибудь услышать или обменяться с ней взглядами.

98

...le pere de Pamphile est ⟨...⟩ ramainé a cognoistre que la dissimulacion de Davus ne a point esté mauvaise. Mais a monstré celluy Davus qu'il estoit vray serviteur voulant obeyr au pere et au filz en nourrissant toujours paix et amours.	...отец Памфила был вынужден признать, что плутовство Дава вовсе не принесло вреда. Напротив, Дав не раз доказывал, что он верный слуга, который повинуется и отцу, и сыну, устанавливая между ними мир и согласие.

99 "Et commence Davus la scene lequel prevoit et congnois que les choses se feront bien" ("Первым выходит на сцену Дав, который все предвидит и знает наперед, что действие придет к благополучному концу").

100

Des choses dessusdictes peut estre congneu que Symon alla faire deslier son serviteur Davus lequel a fausse opinion il tenoit en prison et luy [sic] tint jusques a tant que la verité des choses fust seues, mais neantmoins entretant que l'inquisicion s'en faisoit souffroit le juste.	Как следует из сказанного выше, Симон велел развязать Дава, которого по навету посадил под замок и держал там, доколе правда не вышла на свет. Но пока дело расследовалось, праведник страдал.

101 См., в частности: *Delaroche A.L.* Histoire de Louis XII, Roi de France. P., 1817. P. 26; *Bailly A.* Anne de Bretagne, femme de Charles VIII et de Louis XII. P., 1940. P. 139–167; *Brantôme*. Op. cit.; *Treffer G.* Die französischen Königinnen. Regensburg, 1996. P. 229–231.

102 См.: *Minois G.* Anne de Bretagne. P., 1999. P. 384–385. Согласно этому историку, Анна Бретонская "не скрывала своей благосклонности к новому монарху"; хотя для Анны и Людо-

вика брак представлял несомненную политическую выгоду, "между ними существовало и взаимное влечение". Ср. также: *Le Boterf H*. Anne de Bretagne. P., 1976. P. 167.

[103] См.: *Tuilier A*. Op. cit. P. 280; см. также: *Minois G*. Op. cit. P. 395.

[104] Хроника встреч Анны и Людовика, последовавших за смертью Карла VIII, наиболее полно представлена в книге Ж. Минуа: *Minois G*. Op. cit. P. 377–414. См. также: *Delaroche A.L*. Op. cit. P. 26; *Bailly A*. Op. cit. P. 139–167; Brantôme. Op. cit.

[105] См.: *Bailly A*. Op. cit. P. 147–150; *Le Boterf H*. Op. cit. P. 166; *Minois G*. Op. cit. P. 384.

[106] Об отношениях Анны и Людовика XII после брака см.: *Minois G*. Op. cit. P. 401–404, 450; см. также: *Trouvé C.-J*. Anne de Beaujeu, Jeanne de France et Anne de Bretagne: Esquisse des quinzième et seizième siècles. Batignolles, 1854. P. 149–151. Оба автора упоминают, в частности, стихотворные латинские послания в форме героид, сочиненные от имени Людовика и Анны придворными поэтами. Об этой переписке и моде на "героиды" в окружении Анны Бретонской см.: *Tournoy-Thoen G*. Fausto Andrelini et la cour de France // L'Humanisme français au début de la Renaissance. P., 1973. P. 65–79; см. также: *Joole P*. Les Héroïdes d'Ovide et les épistoliers de la grande rhétorique // Regards sur le passé dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles: Actes du colloque. Peter Lang, 1997. P. 49. Ср. также точку зрения Ж.Ж. Руа, который, сомневаясь в том, что отношения Людовика и Анны носили любовный характер, считает тем не менее, что они с благосклонностью внимали намекам придворных льстецов на их взаимную любовь (*Roy J.J*. Histoire d'Anne de Bretagne. Tours, 1892. P. 59). Об отношениях Верара с Людовиком XII и Анной Бретонской см.: *Winn M.B*. Tresures for the queen: Anne de Bretagne books from Anthoine Vérard // BHR. 1996. Vol. 58. P. 667–680; *Idem*. Anthoine Vérard. Parisian publisher, 1485–1512: Prologues, poems, and presentations, Genève, 1997. P. 59–60, 123–130.

[107] *Lawton H.W*. Op. cit. P. 364.

[108] *Schlee F*. Scholia Terentiana. Lipsiae, 1893. Согласно И.Ф. Рну, в публикации Ф. Шлее объединены под первым названием ("Commentarius antiquior") два различных комментария Каролингской эпохи: названный по имени своего первого издателя "Commentum Brunsianum" (он датируется началом царствования Карла Великого) и более поздний "Commentum Monacense" (названный таким образом по месту хранения его главной рукописи [Münich 14420]); последний приписывается Хейрику Осерскому или одному из его учеников. Автором "Commentarius recentior" был, как считается, Ремигий Осерский, опиравшийся на комментарий Хейрика. См.: *Riou Y.-F*. Essai sur la tradition manuscrite du 'Commentum Brunsianum' des comédies de Térence // Revue d'histoire des textes. 1973. T. 3. P. 79.

[109]

Commentarius antiquior [II, 6; Scholia Terentiana, p. 85]: Loquitur secum ita Davus, quasi nesciret, quod eum dominus audiret. Дав говорит сам с собой, как если бы он не знал, что хозяин его слышит.	**Commentarius recentior** [II, 6; Scholia Terentiana, p. 174]: Ergo inducitur Davus secum loquens, quasi nolit audiri a Simone, et tamen optat, ut audiatur, ut Simo ponat se cum eo in verbis. Et dicit Davus isto modo: Hic, scilicet Simo. Здесь на сцену выходит Дав, разговаривающий сам с собой, как если бы он не хотел, чтобы Симон его услышал. При этом на самом деле Дав хочет иного – чтобы Симон завязал с ним разговор. И говорит Дав таким образом: "Он", то есть Симон.	АП (II, 6): Dave et Symo. Et parle Dave a par soy si haut que Symo le pere de Pamphile le oyoit bien. Дав и Симон. И говорит Дав сам с собой столь громко, что Симон, отец Памфила, его прекрасно слышит.

[110] *Riou Y.-F.* Op. cit. P. 81.

[111]

Донат	**Маллеолюс**	**Рипп**
Vides, ut ex ipsis apparet verbis, quam concita et recens a litigio Thais veniat. Itaque nec nominat militem atque virginem, sed pronomine utrumque significat quasi in medio constituta negotio. Из самих слов, пожалуй, ясно, сколь разгневанной и не остывшей от ссоры вышла на сцену Фаида. Поэтому она не называет воина и девушку, но упоминает о них при помощи местоимений, как бы сразу приступая к делу.	In hac scena habetur colloquium Thaidis et Chremetis armantium se ad bellum contra militem quem rapturam virginem formidabant. Et inducitur Thais longe animosior ipso Chremete. В этой сцене приводится беседа Фаиды и Хремета, собирающихся сразиться с воином, который грозит отнять девушку. И Фаида оказывается намного смелее Хремета.	En ceste XV scene sont contenues les parolles de Thays et de Chremes pour eulx armer et deffendre contre Thraso et ses gens qui venoient en armes en la maison de Thays pour luy oster la vierge qu'il luy avoit donnee. В этой XV сцене приводится беседа Фаиды и Хремета, вооружающихся для защиты от Фрасона и его людей, которые нападают на дом Фаиды, чтобы отнять у нее подаренную ей девушку.

[112]

Рипп	**АП**
...Chremes en entrant en son hostel d'avanture trouva son filz Clitipho s'esbatant avecques Bachis et luy mectoit les mains au sain. ...Вернувшийся домой Хремет случайно заметил, что его сын Клитифон заигрывает с Вакхидой и кладет ей руки на грудь.	...la commence Chremes par maniere de obiurgation et de tenter sondit filz Clitipho pour tant qu'il le regarde se jouer avecques ladicte Bachis et luy mectre la main au sain. ...Хремет начинает свою речь, ругая Клитифона и расспрашивая его, поскольку он видит, что тот заигрывает с Вакхидой и кладет ей руку на грудь.

[113] О неполных рукописях комментария Доната см.: *Reeve M.D.*, *Rose H.* Op. cit.



Л.В. Евдокимова

ДВА ФРАНЦУЗСКИХ ПЕРЕВОДА КОМЕДИЙ ТЕРЕНЦИЯ В ИЗДАНИИ А. ВЕРАРА: СТИЛИСТИЧЕСКАЯ И СОЦИАЛЬНАЯ ОРИЕНТАЦИЯ ПЕРЕВОДЧИКОВ

(Статья II)

В этой статье мы рассматриваем не комментарии к комедиям, опубликованные в томе Верара, но сами переводы. Г.У. Лоутон проанализировал каждый перевод в отдельной статье[1], однако со времени выхода его книги изучение поэзии великих риториков, раннего французского гуманизма, теории и практики средневекового перевода решительно продвинулось вперед. Стихотворный перевод едва ли может быть понят вне сопоставления с гуманистическими изданиями Теренция, а также с поэтиками второй риторики и произведениями поздних великих риториков. Кроме того, оба перевода Теренция – и прозаический, и стихотворный – следует вписать в историю средневекового перевода: выяснить, в чем они следуют традиционным переводческим стратегиям и в чем их трансформируют. Только тогда мы сможем понять, как меняются накануне Возрождения характер и социальные функции стихотворного перевода, а тем самым и его соотношение с переводом прозаическим. В этих процессах отражается, безусловно, и резкое изменение представлений о стихе и прозе, отмечающее канун Возрождения.

ПРОЗАИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД

Перевод Г. Риппа (1466) во многих отношениях сходен с теми средневековыми прозаическими переводами, которые предназначались для относительно образованного читателя. Единственное, что его отличает от переводов такого рода, – это сохранение структурных особенностей оригинала (в переводе Риппа комедии Теренция разделены на акты и сцены); Рипп, как и многие переводчики Предвозрождения, по-видимому, восхищался совершенной формой памятников античной литературы.

Создатели средневековых прозаических переводов, обращенных к просвещенному мирянину, обычно избегали сокращений, сохраняя среди прочего и самые сложные по смыслу места оригинала. Как и его предшественники, Рипп перевел текст Теренция полностью, не опустив ни единой реплики[2].



Л.В. Евдокимова

ДВА ФРАНЦУЗСКИХ ПЕРЕВОДА КОМЕДИЙ ТЕРЕНЦИЯ В ИЗДАНИИ А. ВЕРАРА: СТИЛИСТИЧЕСКАЯ И СОЦИАЛЬНАЯ ОРИЕНТАЦИЯ ПЕРЕВОДЧИКОВ

(Статья II)

В этой статье мы рассматриваем не комментарии к комедиям, опубликованные в томе Верара, но сами переводы. Г.У. Лоутон проанализировал каждый перевод в отдельной статье[1], однако со времени выхода его книги изучение поэзии великих риториков, раннего французского гуманизма, теории и практики средневекового перевода решительно продвинулось вперед. Стихотворный перевод едва ли может быть понят вне сопоставления с гуманистическими изданиями Теренция, а также с поэтиками второй риторики и произведениями поздних великих риториков. Кроме того, оба перевода Теренция – и прозаический, и стихотворный – следует вписать в историю средневекового перевода: выяснить, в чем они следуют традиционным переводческим стратегиям и в чем их трансформируют. Только тогда мы сможем понять, как меняются накануне Возрождения характер и социальные функции стихотворного перевода, а тем самым и его соотношение с переводом прозаическим. В этих процессах отражается, безусловно, и резкое изменение представлений о стихе и прозе, отмечающее канун Возрождения.

ПРОЗАИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД

Перевод Г. Рипа (1466) во многих отношениях сходен с теми средневековыми прозаическими переводами, которые предназначались для относительно образованного читателя. Единственное, что его отличает от переводов такого рода, – это сохранение структурных особенностей оригинала (в переводе Рипа комедии Теренция разделены на акты и сцены); Рипп, как и многие переводчики Предвозрождения, по-видимому, восхищался совершенной формой памятников античной литературы.

Создатели средневековых прозаических переводов, обращенных к просвещенному мирянину, обычно избегали сокращений, сохраняя среди прочего и самые сложные по смыслу места оригинала. Как и его предшественники, Рипп перевел текст Теренция полностью, не опустив ни единой реплики[2].

Можно с уверенностью утверждать: если в переводе Риппа та или иная реплика короче, чем у Теренция, то рукопись комедий, которой располагал переводчик, была в этом месте дефектной[3]. Некоторые смысловые отклонения, судя по всему, обусловлены тем, что Рипп следовал ошибочной конъектуре – пользовался старым комментарием, имевшим хождение до открытия полного, донатовского, или же, в отдельных местах, вовсе не располагал подсказкой и, таким образом, просто не знал, как перевести идиомы и слова, употребленные в фигуральном значении.

Еще одна особенность перевода Риппа, также сближающая его со средневековыми прозаическими переводами, состоит в том, что если переводчик распространяет какую-либо фразу оригинала – иными словами, если его текст длиннее, чем у Теренция, – то приращения невелики по объему (как правило, они укладываются в пределы одного предложения) и по большей части преследуют очевидную цель – сделать перевод понятным читателю.

Отчасти эта особенность перевода объясняется грамматическими различиями латинского и французского – прежде всего синтетичностью латыни или характерным для этого языка употреблением указательных местоимений третьего лица, а также притяжательных местоимений в функции личных, что было недопустимо во французском языке XV в.[4] Перевод Риппа свидетельствует о том, что он отдает себе отчет в этих различиях двух языков, систематически выбирая тот способ выражения, который органичен для французского, и переводя латинское местоимение соответствующим по смыслу французским существительным и/или именем собственным:

ДА, V, 3, v. 881: Si.: hanc habere studeat стремится овладеть ею	desire avoir et espouser ceste femme estrangiere стремится овладеть этой женщиной-иностранкой и жениться на ней[5]

Переводчик более многословен и в других случаях. В комедиях Теренция есть множество кратких реплик, смысл которых понятен в контексте диалога. Рипп почти всегда избегает этой эллиптичности, делая их такими, чтобы они могли быть поняты изолированно, вне контекста. Например, в "Евнухе" (III, 1, v. 394) Парменон появляется на сцене со словами: "Hoc proviso ut, ubi tempus siet/ Deducam" ("Загляну-ка я сюда,/ Чтоб отвести их при удобном случае"). Теренций не напоминает, кого именно Парменон намерен отвести и куда. Рипп, напротив, считает нужным сказать, о чем идет речь: "que je mayne mes presens a Thays" ("чтобы я доставил Фаиде мои дары")[6].

Эллиптичность Теренциевых диалогов объясняется также сценической природой его комедий. Рипп, без сомнения, не предназначал свой перевод для постановки: добиваясь ясности французского текста, не сопровождаемого действием, он дополнял его второстепенными членами предложения и

придаточными предложениями, отсутствующими в оригинале. Так, заметив парасита около дома Фаиды, Парменон негодует: "...et illum sacrilegum" ("...и этот злодей!"). Рипп же уточняет, что речь идет о злодее Гнафоне, который направляется к дому куртизанки: "...ne voy je pas ⟨...⟩ ce sacrilege Gnato ⟨...⟩ qui vient vers l'ostel de Thays" (III, 1, v. 419; "...не вижу ли я ⟨...⟩ этого злодея Гнафона ⟨...⟩ который направляется к дому Фаиды").

Содержание различных обобщенных или неопределенных по смыслу словосочетаний Рипп всегда раскрывает, каждый раз указывая, что имеется в виду[7]. У Теренция немалая часть таких словосочетаний включает указательные местоимения или местоименные прилагательные и существительные; значения этих словосочетаний Рипп конкретизирует, говоря, что скрывается под словами "этот", "тот", "такой", "что", "что-нибудь" или "все"[8].

Способ именования действующих лиц в этом французском переводе также свидетельствует о том, что Рипп стремится сделать фразу ясной вне контекста, в котором она звучит, и что он никоим образом не предназначает диалог, который возникает под его пером, для сценического действия. Рипп всегда точно указывает, о каком именно действующем лице идет речь. Если у Теренция названо имя собственное, то Рипп снабжает его определением; если же у Теренция, напротив, персонаж именутся при помощи родовой характеристики или же парафразы, то Рипп добавляет к этим определениям имя собственное:

Ад., III, 2, v. 304: Ge.: o hominem impium Бессовестный человек!	o mauvais homme Eschin О, негодный человек Эсхин![9]

В высшей степени показательно, что Рипп вводит в реплики обращения, давая понять, к кому обращены те или иные слова. Он, с одной стороны, не рассчитывает на зрителя, который не только слышит актеров, но и видит их на сцене, с другой – освобождает читателя от каких-либо сомнений относительно адресата той или иной реплики:

Ев., III, 5, v. 562: An.: Narra istuc quaeso quid siet. Скажи мне, в чем дело.	Je t'en prie, Cherea, racompte moy la cause. Прошу тебя, Херея, скажи мне причину[10].

Рипп также восстанавливает опущенные в оригинале логические звенья[11], развертывает языковые метафоры[12]. Добиваясь, чтобы перевод был абсолютно понятным, он может кратко напомнить читателю о переплетениях сложной интриги, истолковать мотивы тех или иных поступков и т.п. В этих случаях он разъясняет читателю, собственно говоря, не текст Терен-

ция, но стоящую за ним реальность. Поскольку соответствующие фразы оригинала и без того достаточно развернуты и ясны, можно предположить, что Рипп не слишком полагался на сообразительность читателя и всячески избегал смысловой расплывчатости. Как и многие средневековые переводчики, он, видимо, считал оригинал слишком сложным для того читателя, которому предназначался перевод, и стремился не только воспроизвести на своем языке иноязычное произведение, но и предложить его однозначную интерпретацию; задачи переводчика и комментатора для него практически совпадали.

ДА, II, 5, v. 412–413: By.: Erus me relictis rebus iussit Pamphilum/ Hodie observare, quid ageret de nuptiis. Следить мне за Памфилом господин велел,/ Дела все бросив, чтобы знать, что он решит/ О свадьбе.	Mon maistre m'a commandé que toutes oeuvres laissees, je praingne au jourduy garde et sache que fera Pamphile touchant le fait de cestes nopces **que son pere veult faire de luy et de Philomena laquelle mon maistre ayme tant.** Хозяин велел мне, чтобы сегодня, бросив все дела, я не спускал глаз с Памфила и все разнюхал: что он предпримет касательно этой свадьбы. **Ведь отец хочет его женить на Филомене, в которую столь сильно влюблен мой хозяин**[13].

Как и другие средневековые переводчики, Рипп вносит в самый текст перевода глоссы, поясняющие значения некоторых мифологических имен, встречающихся у Теренция, – например, имени Эдип, упоминаемого рабом Давом в "Девушке с Андроса": "Davos sum, non Oedipus" (I, 2, v. 194 ; "Ведь я Дав, а не Эдип"); "Car je suis Dave, non pas Edippe **qui entend les pensees des gens pour seulement les veoir**" ("Ведь я Дав, а не Эдип, **которому достаточно взглянуть на человека, чтобы понять его мысли**")[14]. Однако в целом этот переводчик не отличается особенным интересом ни к мифологии, ни к античным реалиям. Герои в диалогах Теренция постоянно клянутся и божатся Юпитером, Геркулесом и Поллуксом. Рипп либо заменяет эту божбу стилистически нейтральным упоминанием "Бога", а также эквивалентными по смыслу модальными словами ("честное слово", "конечно" и т.п.), либо вовсе ее опускает; случается и обратное: модальному слову оригинала соответствует в переводе христианская божба[15]. Античные реалии переводчик, как правило, заменяет более близкими: так, вместо флейтистки, исполняющей гименей, у него в одном случае говорится о "менестрелях", а в другом – о "барабанах, кимвалах, рожках и трубах"[16].

Нельзя сказать, что у Риппа не встречается ни одного мифологического имени и ни одной античной реалии: в переводе "Евнуха", например, девушка Памфила рассматривает, как и в оригинале, картину с изображением мифа о Юпитере и Данае; в переводе "Самоистязателя" Хремет "справляет празднества и устраивает торжества в честь Вакха"[17]. (Любопытно, что ком-

ментариев ни в том, ни в другом случае переводчик не дает: видимо, к концу XV в. эти мифологические персонажи были достаточно известны.) Но если без упоминания античных богов или реалий можно было обойтись, Рипп такой возможностью не пренебрегал. Как кажется, он был поставлен перед необходимостью сделать перевод полным, не содержащим пропусков, и в то же время достаточно понятным и не отягощенным экзотическими сведениями и лексикой – вероятно, это отвечало требованиям и образовательному уровню его заказчика.

Что же касается географических названий, то Рипп их оставляет без комментария. Вряд ли эти названия – например, Рамнунт или Пирей – были известны его читателю[18]. Скорее всего, в тексте оригинала, с которым работал переводчик, они не сопровождались глоссами, и в этих случаях Рипп отдал предпочтение не ясности, но полноте и точности. В стихотворном переводе комедий, о котором идет речь ниже, виден иной уровень знаний об античности.

В переводах Риппа есть, наконец, "дополнения", имеющие не только прагматическую функцию. Здесь очень много риторических дублетов: в некоторых сценах едва ли не каждый член предложения снабжен сопровождающим его синонимом или синонимическим словосочетанием. Иногда Рипп, переведя какое-нибудь предложение, присоединяет к нему другое, сходное по смыслу и форме, например дважды повторяет один и тот же вопрос, лишь слегка его варьируя[19].

Вообще говоря, дублетные пары и повторы, как и прочие синонимические средства, распространенные в средневековой литературе, как бы нагнетают смысл: проясняют значение переводимого слова или синтагмы и порой даже назойливо его подчеркивают. Немало дублетных пар в переводе Риппа можно отнести к экспликативному типу[20]: они включают слово, непосредственно произведенное от какого-либо слова оригинала, и слово, его поясняющее:

Ад., II, 2, v. 237: per oppressionem принуждением	par oppression et force принуждением и силой[21]

Такие дублеты указывают на известное тяготение переводчика к полюсу буквализма, остававшееся, впрочем, весьма ограниченным и умеренным: важно, что поясняемое слово, входящее в дублетную пару, либо относится к основному словарному фонду, либо уже достаточно давно вошло во французский язык. Среди таких слов нет ни неологизмов, ни семантических калек, обычных у переводчиков-буквалистов, которые стремились сохранить в своих переводах словесную ткань оригинала. Рипп же, хоть и не вполне чужд этому стремлению, отдает абсолютное предпочтение ясности и естественности французской фразы. Он охотно выбирает французские слова, произведенные от соответствующих латинских этимонов, но только в тех слу-

чаях, когда это можно сделать без ущерба для понимания перевода[22]. (Если у Риппа и встречаются отдельные словосочетания или слова, переведенные буквально, то это, видимо, объясняется лишь тем, что ему попросту не были известны некоторые переносные значения латинских слов. Так, он явно не знал, как передавать латинские междометия, столь многочисленные у Теренция, и потому во многих случаях переносил во французский текст "hem", "enhem" и т.п., – надо думать, следуя той рукописи, которой он располагал[23].)

Наряду с этой прагматической (экспликативной) функцией дублетные пары имели и функцию эстетическую. Действительно, на фоне крайне скудных стилистических средств обилие дублетов выглядит едва ли не единственным речевым приемом, способным придать языку комедий некоторую нарядность. С особенным постоянством и настойчивостью Рипп насыщает дублетами переводы пространных монологов (ср. монолог простака Хремета из комедии "Евнух" или монолог старика Менедема, открывающий комедию "Самоистязатель"):

Eu., III, 3, v. 506–527: Ch: ...dabit haec Thaïs mihi magnum malum:/ Ita me video ab ea astute labefactarier. ⟨...⟩ Roget quis "quid tibi cum illa?" ne noram quidem. ⟨...⟩ causam, ut ibi manerem, repperit:/ Ait ⟨...⟩ rem seriam/ Velle agere mecum. ⟨...⟩ Ipsa ⟨...⟩ sermonen quaerere. ⟨...⟩ Rus Sunii ecquod habeam ⟨...⟩ Credo ei placere hoc ⟨...⟩ ecqua inde parva periisset soror ⟨...⟩ Nisi si illa forte quae olim periit parvola./ Eam sese intendit esse ⟨...⟩ Thaïs, quam ego sum, maiusculast. Фаида эта ⟨...⟩ Не мало мне беды она наделает! ⟨...⟩ уж я заметил, что она хитрит ⟨...⟩ А спросит кто: "Да что же за дела у вас?"/ Я даже и не знал ее! ⟨...⟩ Предлог нашла точас же удержать меня. ⟨...⟩ Дело есть серьезное/ Ко мне! ⟨...⟩ Беседу завязать со мной старается. ⟨...⟩ Нет ли в Сунии имения ⟨...⟩ Вишь, понравилось ⟨...⟩ Сестра не пропадала ли ребенком ⟨...⟩ Вот разве что, пожалуй, хватит дерзости/ Себя назвать сестрой моей пропавшею? ⟨...⟩ а Фаида старше и меня.	...ceste femme Thays me donnera ung tresgrand mal et ennuy. Je voy desja qu'elle me deçoyt et trompe ⟨...⟩ si aucun m'eust demandé que as tu a besongner avecques elle, je ne luy eusse sceu ne sçauroye que respondre. ⟨...⟩ elle trouva incontinent cause et façon de me faire demourer ches elle. ⟨...⟩ me dist ⟨...⟩ qu'elle avoit a besogner avecques moy d'une matiere de grand ordre et maniere. ⟨...⟩ Elle ⟨...⟩ se habandonna bien familierement a parler a moy et a me demander plusieurs choses. ⟨...⟩ elle me demanda de mon manoir et heritage de Surie. ⟨...⟩ Je pensay a moy mesmes qu'il luy plaisoit et qu'elle en avoit envye ⟨...⟩ me demanda qu'estoit devenue et comme avoit esté perdue ma petite seur ⟨...⟩ Si non qu'elle cuide et est son intencion qu'elle soit ma petite seur ⟨...⟩ Thays est plus grande et plus vieille que je ne suis. ...эта женщина Фаида доставит мне огорчение и навлечет на меня беду. Уж и сейчас вижу, что она меня надувает и водит за нос. ⟨...⟩ если б меня спросили, что у меня с ней за дела, я бы знать не знал, что сказать. ⟨...⟩ тотчас нашла причину и предлог, чтоб удержать меня. ⟨...⟩ уверяет, ⟨...⟩ у нее ко мне важнейшее и серьезнейшее дело.

	⟨...⟩ Начала говорить со мной по-свойски и расспрашивать обо всем. ⟨...⟩ допытывалась, нет ли у меня наследного имения и владения в Сирии. ⟨...⟩ Я про себя подумал, что ей оно приглянулось и понравилось. ⟨...⟩ спросила, что случилось с сестрой и как она пропала ⟨...⟩ Уж не взбрело ли ей на ум, не вбила ль она себе в голову, что она-то и есть моя сестренка. ⟨...⟩ Фанде-то лет побольше, чем мне, она меня постарше.

Помимо дублетов Рипп использует еще один стилистический элемент, имеющий декоративное назначение: необыкновенно часто – как правило, в начале реплик, – он употребляет слово “helas” (“увы”, “горе”). Это междометие придает многим репликам печальную эмоциональную окраску. “Увы, – говорит Сострата о возлюбленном своей дочери, – лишь он несет мне утешение и исцеление от печалей”; “Увы, – вторит ей слуга Гета, – ныне все дело обернулось так...”; “Увы, – сознается Херея в содеянном преступлении, – это так, госпожа” и т.д.[24]

Небезынтересно, что семантика “hélas” у Риппа эволюционирует. В старофранцузском и среднефранцузском (с IX по XV в. включительно) это междометие, восходящее к словосочетанию “hé, las” – “ох, несчастный”, обычно выражало сожаление[25]. Позднее его семантика расширилась: в словаре французского языка XVI в. Э. Юге приводит примеры размытого употребления этого междометия из духовных стихов Маргариты Наваррской и переводов Пьера де Лариве (соответствующего, видимо, русским междометиям “ах” или “эй”)[26]. Как показывают переводы Риппа, эта эволюция началась раньше, во второй половине XV в. Употребляя его в таких контекстах, где нет речи о чем-либо печальном и где сам оригинал никаких междометий не содержит, Рипп делает это междометие обобщенным знаком эмоциональной реакции. Так, в сцене из “Девушки с Андроса” один старец просит другого припомнить первоначальное имя его дочери: «Ах (= “helas”), Хритон, каково же оно было?»[27]. Ср. также реплику Пифиады, которая просит Федрию посмотреть, дома ли евнух: «Эй (= “helas”), мой друг, посмотри, там ли он?»[28]. Иногда междометию “helas” со сдвинутым значением соответствует в оригинале латинское междометие, не выражающее никакого сожаления[29]. Видимо, Рипп, хоть и отказывался большей частью от перевода латинских междометий, пытался осмыслить их значение – отсюда более широкое, полисемичное употребление “hélas”. Можно также предположить, что частое появление этого междометия в тексте Риппа объясняется характерным для Средних веков восприятием Теренция как моралиста и стремлением видеть горестное восклицание за каждым междометием оригинала, более то-

го – вставлять это восклицание туда, где его не было и где его не требовал контекст (в конечном счете это и привело к размыванию значения французского междометия).

Стилистический облик переводов Риппа позволяет поставить эти тексты в параллель с "Двенадцатью подругами Риторики" Жоржа Шатлена (1463) – произведением, включающим стихотворные и прозаические послания поэтов Роберте и Шатлена, а также их друзей Монферрана и де ла Риера[30]. Шатлен здесь осуждает выспренний, темный и насыщенный латинизмами стиль Роберте, призывая того к "умеренности" ("mesure") и восхваляя "обиходный стиль, подобающий дружеской беседе" ("le famillier stille a vraye amitié propice"[31]). Если оценивать суждения Шатлена в терминах теории трех стилей, то следует признать, что он ставит выше прочих так называемый "средний стиль", отличающийся "умеренностью" и известной простотой. Любопытно, что Шатлен называет этот стиль "обиходным", подчеркивая к тому же его уместность в дружеской беседе, – тем самым устанавливается связь между "обиходным" стилем и, так сказать, языковой нормой.

Идеи, намеченные в послании Шатлена, более четко оформились спустя полвека с лишним в "Искусстве полной риторики" Пьера Фабри (1521). Прилагая к французскому языку своего времени правила античной риторики, Фабри настойчиво советует авторам избегать какой-либо двусмысленности и восхваляет тех, кто пишет ясно. Он также предостерегает от использования новых или "старых варварских слов". "Речь может быть названа изящной, – утверждает Фабри, – если в ней используются слова, уже бывшие прежде в ходу, если их произносил какой-либо известный человек, если содержание и смысл речи хороши, а также если эта речь понятна людям, поскольку следует общей манере разговора"[32]. Это определение "изящной речи" корреспондирует с содержащейся в том же трактате характеристикой "слов среднего стиля" ("les moyens termes"), т.е. "обыкновенных, приложимых к любой материи, как к высокой и средней, так и низкой", и без которых невозможно обойтись ни в одном деле, подобно тому как строитель, чем бы он ни занимался, не может работать без молотка[33]. Средний стиль Фабри ставит выше других: «Будьте уверены, что самый прекрасный язык – это тот, который является обыкновенным ("commun") и обиходным ("familier") и не содержит ни слишком высоких слов – а именно трудных для понимания или вовсе непонятных латинизмов, – ни слов варварских, ни слов, известных лишь в каком-нибудь одном месте; ведь как говорит Гораций, "Мера должна быть во всем, и всему наконец есть пределы./ Дальше и ближе которых не может добра быть на свете"»[34].

Видно, что за представлениями об "изящной речи" и о "словах среднего стиля" для Фабри фактически стоит представление о формирующейся языковой норме, т.е. общеупотребительном языке, отмеченном известной консервативностью: этот язык основан на устоявшемся словоупотреблении и исключает неологизмы. Кажется, что Гильом Рипп в своем переводе Теренция вольно или невольно движется в русле представлений о среднем

стиле и общеупотребительном языке, наметившихся у Шатлена и позже закрепленных Фабри. По-видимому, языковая нейтральность текста Риппа предопределила его восприятие следующими поколениями французских читателей, и в частности то место, которое он занял во "Французском Теренции": и Верару, и автору стихотворного перевода прозаический перевод Риппа казался слишком бесцветным и пресным, именно поэтому они сочли его пригодным для роли подстрочника, сопровождающего латинский оригинал.

СТИХОТВОРНЫЙ ПЕРЕВОД

Стихотворный перевод комедий соединяет в характерной для предренессанса манере противоречивые и даже, казалось бы, несовместимые черты. С одной стороны, его автор, анонимный поэт (далее АП), наследует традиции стихотворного перевода во всей ее полноте, т.е. пользуется возможностями, которые ему предоставляет стихотворная форма, и подчиняется ограничениям, которые она ему ставит: стих (рифма, размер, структура строфы или вставного лирического стихотворения "твердой формы") вынуждает его внести в перевод комедий существенное число конкретных красочных деталей или эпитетов, отсутствующих в оригинале, так что стихотворный перевод оказывается значительно объемнее, чем прозаический. С другой стороны, для АП такая амплификация уже исключала стремление к доступности и простоте перевода, предназначенного для не слишком просвещенного читателя. АП испытывает мощное влияние раннего гуманизма, следствием которого было обогащение французской лексики и усложнение французского синтаксиса, испытавших сильнейший натиск латинских вокабул и синтаксических конструкций. В отличие от своих предшественников он имеет в виду образованного читателя и поэтому не стремится к ясности перевода. Местами перевод настолько темен, что читатель, видимо, мог его понять, только заглядывая в оригинал. Вследствие этого амплификация – в частности, умножение эпитетов – имеет здесь экспрессивную, эстетическую функцию, а не прагматическую, как в переводе Риппа.

Обращение переводчика к вспомогательным источникам и некоторые особенности его перевода

Стихотворный перевод, как и комментарий к нему, был сделан по глоссе Ювеналиса. Чтение комментария Ювеналиса, основанного на полном тексте донатовского комментария, помогло АП избежать некоторых ошибок, которые допустил Гильом Рипп, обращавшийся, несомненно, к более старому комментарию. (Следует заметить, что и комментарий Ювеналиса был в отдельных местах ошибочным – это объяснялось тем, что Ювеналис ком-

ментировал так называемый текст редакции Каллиопиуса, и тем, что он находился в плену у представлений своего времени; кое-какие ошибочные конъектуры, предложенные Ювеналисом, отпечатлелись, как мы убедимся, и в стихотворном переводе.)

Знакомство АП с глоссой Ювеналиса дает себя знать в том, как он переводит отдельные идиомы, словосочетания и слова, имевшие переносное значение, а также синтаксически сложные предложения. Обращение к этому же комментарию отразилось и в некоторых добавочных сведениях, внесенных АП в перевод: часто он раскрывает обстоятельства какого-либо действия, поступка, а также объясняет их причины (у Ювеналиса, напомним, подобного материала было предостаточно). Из глоссы Ювеналиса попали во французский перевод и некоторые сравнения. (Ниже мы увидим, что АП обязан этому гуманисту и своим интересом к античным реалиям.)

В комедии "Адельфы" (II, 3, v. 259), например, встречается словосочетание "primarum artium". Его использует Ктесифон, восхваляющий своего брата Эсхина за то, что тот добыл ему девушку у сводника: Эсхин, уверяет Ктесифон, превосходит всех в "первых искусствах", "primarum artium": "arbitror,/ Fratrem homini nemini esse primarum artium magis principem" ("наверное,/ Нет никого более сведущего в первых искусствах, нежели мой брат"). Перевод Риппа в данном месте не вполне ясен: речь у него идет о неких "новых науках", смысл этого словосочетания Рипп никак не поясняет ("C'est ung frere qui n'a point de pareil a trouver sciences nouvelles" – "Никто не превзойдет моего брата в новых науках"). Согласно АП, под упомянутыми искусствами следует понимать добродетели: "frere ⟨...⟩ principal de toutes pars:/ De vertus..." ("брат, во всем совершенный:/ В добродетелях..."). Именно так и трактует значение этого словосочетания Ювеналис: «"первые искусства", то есть наилучшие добродетели, например глубокая любовь к брату» ("primarum artium, id est optimarum virtutum utputa qui magis colat pietatem fraternam"). Гета, собирающийся отомстить Эсхину и всем его близким за мнимую измену его госпоже (Ад., III, 2, v. 319), утверждает в переводе АП, что он намерен колотить по головам супостатов хозяйки, как кузнец: "Et comme ung fevre de marteaulx/ Frapperoy sur leurs cervaulx" ("Хвачу их по башке, как кузнец молотом"). Эта метафора в тексте самого Теренция не находит соответствия; она попала во французский стихотворный перевод из комментария Ювеналиса, объясняющего с ее помощью значение глагола "tunderem" ("бить", "колотить") из монолога Геты: "буду бить, то есть колотить, подобно кузнецу, который частыми ударами молота бьет по наковальне, множа удары" ("tunderem, id est contererem fabrorum more qui malleis tundunt saepe incudem ictus repetentes"). В переводе "Девушки с Андроса" старик Хремет, мотивируя свой отказ выдать дочь за Памфила, влюбленного в другую, утверждает, что юноша сможет в дальнейшем расторгнуть брак. Ничего подобного у Теренция нет; АП почерпнул этот аргумент из комментария Ювеналиса к "Девушке с Андроса" (ДА, V, 1, v. 830: "in incertas nuptias" – "в неверный брак").

АП: ton filz qui le marchié fait/ Eust peu cogiter en effect/ Et quelque voye estudier/ De ma fille repudier...	твой сын, заключая этот союз,/ Быть может, задумается о том,/ Как отослать мою дочь, и будет искать для этого предлоги...
Ювеналис: incertas in nuptias] id est non firmas, quoniam eam fortassis relinqueret et in alterius amore fixus inhaereret, aut rationam aliquam iniret qua eam repudiaret.	в неверный брак] то есть ненадежный, поскольку он ее, возможно, оставит и полюбит другую женщину или же изыщет предлог, **чтобы отослать мою дочь.**

Завершая перевод беседы двух стариков – Хремета и Симона, – АП в очередной раз черпает материал из комментария Ювеналиса: как и у последнего, в его переводе Симон, отец Памфила, упоминает о служанках Гликерии, будто бы вознамерившихся устроить скандал и расстроить предполагаемую свадьбу сына (ДА, V, 1, v. 840):

АП: autreffois m'a bien predit/ Davus que les femmes Glicere/ Se disposoient bien de faire/ **Quelque objurgue** fictivement/ Pour nous donner empeschement...	Ведь Дав мне некогда предсказал,/ Что служанки Гликерии,/ **Собирались устроить скандал,**/ Чтобы помешать нам...
Ювеналис: Credo, et id facturas Davos dudum praedixit mihi] Credo quod dicis. Et, id est etiam Davus praedixit mihi dudum mulieres illas facturas id, **id est objurgaturas** et disturbaturas nuptias.	Верю, и Дав давно мне предсказал, что они так и сделают] Верю тому, что ты говоришь. "И", то есть сам Дав предсказал мне, что эти служанки сделают "так", то есть **устроят скандал** и расстроят свадьбу.

В переводе "Евнуха" Фрасон говорит, что его недругов "сжигает" зависть; эта метафора, как и многие другие, восходит к комментарию гуманиста (Ев., III, 1, v. 411):

АП: ilz me trahissoient 〈...〉 mais en leur misere/ **Comme tyson en feu ardoient...**	Они под меня подкапывались 〈...〉 но в бессилии своем/ **Сгорали, как раскаленные угольях...**
Ювеналис: Illi invidere misere] Illi invidere. id est invidebant. Misere, id est cum molestia sua et infoeliciter. **Nam se, non alios, invidus igne coquit.**	Они мне жалко завидуют] Они мне завидуют, то есть завидовали. Жалко, то есть досадуя и страдая. **Завистник сам жарится на огне, а не жарит других.**

Итак, очевидно, что АП не раз сверялся с глоссой Ювеналиса: во многих случаях можно утверждать, что он читал глоссу, но не сам текст Теренция.

Множество расхождений между оригиналом и переводом – быть может, бóльшая их часть – объясняются обращением АП к изданию этого гуманиста.

Наряду с комментарием Ювеналиса АП использовал и прозаический перевод Гильома Риппа, а при написании комментария обращался порой к труду своего предшественника. (В статье I, посвященной комментариям, мы отметили, что АП читал перевод Риппа и иногда прямо на него ссылался.) В стихотворном переводе встречается известное число словосочетаний (в частности, риторических дублетов), полустиший, стихов и даже двустиший, которые дословно (или с незначительными отклонениями, часто лишь в порядке слов) совпадают с переводом Риппа. В некоторых случаях обращение АП к прозаическому переводу несомненно: он распространяет краткую латинскую реплику точно так же, как Рипп, и отклоняется от оригинала точно так же, как прозаический перевод (ср. одну из ошибок Риппа, повторенную АП: ДА, II, 1, v. 329–331[35]). Судя по тому, что такие сходные с переводом Риппа выражения встречаются и в тех сценах стихотворного перевода, которые отмечены влиянием Ювеналиса, АП пользовался прозаическим переводом не потому, что не имел возможности в какой-либо части текста свериться с глоссой последнего, но потому, что словесный материал, найденный им в тексте Риппа, легко и удачно укладывался в стихотворный размер или же встраивался в твердую поэтическую форму. Так, один стих оригинала, состоящий из четырех кратких реплик Хремета и Симона, АП превращает в рондо; при этом предложенный Риппом перевод одной реплики ("Iubeo Chremetem" – букв. "Поговорю с Хреметом" (пер. А.В. Артюшкова: "Привет!"); фр.: "Chremes, tu soyes le bien venu" – "Хремет, ты весьма кстати") становится рефреном стихотворения (ДА, III, 3, v. 533).

Теренций: Si.: Iubeo Chremetem. Chr.: O te ipsum quaerebam. Si.: Et ego te. Chr.: Optato advenis.	**Теренций:** Си.: Поговорю с Хреметом. Хре.: Тебя-то я и искал. Си.: А я тебя. Хре.: Как ты кстати.
Рипп: Chremes, tu soyes le bien venu.	**Рипп: Хремет, ты весьма кстати.**
АП: Chremes, tu soyes le bien venu,/ Il y a longtemps que je n'eu/ Que j'ay de te veoir si grant joye. Chr.: O, toy mesmes, je te queroye. Sy.: Et moy toy: c'est bien advenu! Chr.: Aussitost que je t'ay congneu/ Je suis tout joyeux devenu/ Car a te veoir fort desiroye. Sy.: **Chremes, tu soyes le bien venu**... и т.д.	**АП: Си.: Хремет, ты весьма кстати**,/ Никогда я еще не испытывал/ Такой радости при встрече с тобой. Хре.: О, тебя-то я и искал. Си.: А я тебя, как здорово! Хре.: Лишь только тебя увидел,/ Страшно обрадовался,/ Ведь я как раз искал встречи с тобой. Си.: **Хремет, ты весьма кстати** и т.д.

Таким образом, АП в тексте перевода следовал тем же книгам, к которым обращался и при написании комментария.

Перевод как соперничество с оригиналом: осознанная позиция

АП продолжает давнюю средневековую традицию соперничества с оригиналом, предписывавшую переводчикам или подражателям создание нового произведения, сохраняющего все достоинства оригинала, но свободного от его недостатков. Теоретически эта стратегия сформулирована, например, в "Стихотворческом искусстве" Матвея Вандомского, обсуждавшего, каким должно быть подражание древним в средневековых латинских текстах. На практике ей следовали многие средневековые переводчики, в особенности переводчики-поэты – например, Рено де Луан, автор одного из стихотворных переводов "Утешения Философией" Боэция (30-е годы XIV в.), писавший, как и другие его собратья, что слушателям нравятся переводы занимательные и нарядные.

О том, что АП принадлежит к этой же плеяде переводчиков, прямо говорят стихи, заключающие перевод "Девушки с Андроса", где Каллиопий (редакция комедий, имевшая хождение в Средние века, содержит приписку: "Каллиопий проверял" – "Calliopius recensui") является в образе актера, возвещающего об окончании комедии, и призывает зрителей воздать хвалу "поэтам" ("Alles vous en avec sante/ Et demenes joyeuseté/ Sans plus estre icy attendans ⟨...⟩ Louenge aux poetes rendés..." – "Больше ничего не ждите,/ Идите с Богом,/ Веселитесь, Воздайте хвалу поэтам"). Так, АП заявляет, что его вклад в создание нового произведения – французского перевода "Девушки с Андроса" – не менее важен, чем вклад самого Теренция.

АП, вне всякого сомнения, восхищается "совершенной формой" оригинала, подобно многим переводчикам своего времени; как и Рипп, он сохраняет в своих переводах общую структуру комедий: деление на сцены и пять актов. В комментарии, основываясь на глоссе Ювеналиса, АП выделяет сцены, которые образуют завязку, кульминацию и развязку действия. Другие достоинства комедий – их моральное содержание, а также изящный и украшенный слог, чуждый всякой непристойности, – АП перечисляет в открывающем том "Французского Теренция" стихотворном "Прологе" (см. нашу статью I).

Как пишет АП, в комедиях Теренция читатель не найдет "слов, побуждающих к низким поступкам" ("aucuns ditz dont viennent vilennies"). Автор комедии должен изъясняться "красивым и изысканным слогом" ("beau parler et elegantement"), его обязанность – "пробуждать ум слушателей сентенциями и притчами" ("...esveiller ⟨...⟩ l'entendement/ Des auditeurs par ditz et parabolles")[36]. Эта оценка комедий и способ ее выражения близки к описанию комедии, которое содержится в стихотворном "Наставлении в искусстве второй риторики" ("Instructif de seconde rhetorique") – небольшом трактате конца XV в., открывающем популярную антологию французской поэзии этого времени "Сад наслаждений и цвет риторики"[37]. Действительно, автор "Наставления", скрывавшийся под псевдонимом Несчастливца (Infortuné), писал о комедии:

"... que l'on y mecte/ Tous motz joyeux sans vilennie/ Sans nommer mot fort deshonneste/ Car ort langaige tost ennuye/ A toute honneste compaignie/ Especialement aux dames,/ Si soit la matiere fournie/ De motz joyeux et non infames" – "... пиши комедию слогом украшенным, но не подлым;/ Не допускай непристойных слов,/ Ведь грубость быстро наскучит/ Всякой добропорядочной компании,/ Особенно дамам;/ Пусть сюжет комедии будет изложен/ Словами нарядными и не низкими". Очевидно, что и для АП, и для Несчастливца комедия, как таковая, противостоит фарсам и должна от них дистанцироваться. Литературные вкусы Несчастливца и АП близки и в других отношениях: Несчастливец, в частности, с благосклонностью относится к использованию латинизмов и синонимов (которых, как мы убедимся, немало в стихотворном переводе); говоря о первых, он пытается примирить классический идеал "ясности" со вкусом к ученой речи и пишет, что латинизмы допустимы, если сочинитель обращается к людям ученым и образованным[38]. Мы увидим далее, что эта позиция близка и АП; есть основания полагать, что АП и Несчастливец принадлежали к одной и той же интеллектуальной и литературной среде: поэтов-риториков, получивших университетское образование. Несчастливец, по его собственным словам, написал свой трактат "по просьбе/ Лиценциатов юридических наук" ("...l'Infortuné requis/ D'aucuns licenciez en loix"). Не исключено, что и АП был выходцем из того же сословия (к этому вопросу мы еще вернемся).

Переводческая стратегия АП: противоречивое соединение вольного и буквального перевода

Несмотря на некоторую эволюцию[39], переводческая стратегия АП на протяжении его работы над томом "Французского Теренция" в общих чертах была одной и той же. Переводам всех комедий присущи определенные особенности, обусловленные отчасти спецификой стихотворного перевода, как такового, отчасти – индивидуальными вкусами АП, его интеллектуальной ориентацией и его эпохой.

Выше мы уже отметили, что перевод АП длиннее прозаического и содержит больше конкретных деталей, причем эти его черты отчасти обусловлены стихотворной формой: как и все переводчики-поэты, АП заполнял словесным материалом пустые ритмические и рифменные "клетки" стихотворной структуры. Но дело, конечно, не только в этом. Гораздо важнее, что тем самым он выстраивал полносоставные предложения и синтаксически закругленные периоды, противопоставляя свои переводы произведениям сниженного стилистического регистра и сообщая им черты высокого стиля (особенно заметные в "Девушке с Андроса"). "Достраивание" стиха и "достраивание" предложения во многих случаях неотделимы друг от друга и, видимо, были в равной степени важны для АП.

Однако АП вносит в свои переводы амплифицирующие детали и тогда, когда структура стиха вовсе этого не требует (или не требует в столь значительном объеме). В этих случаях очевидно, что он движим в первую очередь эстетическими побуждениями: желанием создать переводы, которые отличались бы синтаксической закругленностью, уравновешенностью и одновременно – конкретностью и яркостью описаний или эпитетов. Первостепенность эстетической задачи – знак принадлежности АП к новой, предренессансной эпохе.

АП чаще, чем Рипп, дополняет свои переводы пояснениями, касающимися обстоятельств какого-либо действия. Если Рипп порой лишь кратко напоминал о том или ином обстоятельстве, то АП при переводе едва ли не каждой реплики сообщал, как и почему было совершено действие, о котором в настоящий момент идет речь. У Теренция слуга, обращаясь к своднику, говорит: "Накупил ты здесь немало, чтобы отвезти туда" (Ад., II, 2, v. 225: Sy.: "Coemisse hinc quae illuc veheres multa"). У АП тот же слуга ссылается на неких "добрых людей", рассказавших ему о предстоящем путешествии сводника ("Gens de bien dignes de foy/ Aucuneffois parlent de toy..." – "Добрые люди, достойные доверия,/ Говорили о тебе..."), а сами сведения, которыми он располагает, оказываются более полными: "as achapté/ Plusieurs choses en la cité/ Pour mener en Cypre et revendre" – "ты накупил/ В городе множество вещей,/ Чтобы отвезти их на Кипр и перепродать". В оригинале старик лишь велит сыну идти домой и быть готовым в срок, подразумевая скорую свадьбу (ДА, II, 5, v. 424: Si.: "I nunciam intro, ne in mora, quom opus sit, sies" – "Говорю, ступай внутрь, чтобы не опоздать, когда будешь нужен"). У АП старик дает более детальные указания: "Va prendre beaulx habillemens/ Et tout nuptiaulx vestemens/ Qui sont requis a espouser,/ Car nous devons solenniser/ De mariage le mistere,/ Mon enfant" – "Возьми красивое платье,/ Необходимые для свадьбы/ Брачные одежды,/ Ведь мы, сын мой,/ Обязаны свершить таинство брака/ С подобающей торжественностью".

Как и Рипп, АП раскрывает значение обобщенных по смыслу синтагм или местоимений, причем его манера выражения всегда более конретна и пространна, чем в прозаическом переводе. Если, например, у Теренция в комедии "Адельфы" слуга Сир, говоря о намечающейся пирушке, велит "приготовить прочее", то Сир у АП приказывает "поставить на столы вино, хлеб и все, что нужно, для богатого пира" (Ад., II, 4, v. 285: Sy.: "...et parari cetera"; Sy.: "Qu'on dresse aussi dessus les tables/ Pain, vin et choses convenables/ A se festoyer richement"); перевод Риппа здесь близок к оригиналу: Сир лишь замечает, что нужно "все приготовить" ("que tout soit apresté").

Среди синтагм с обобщенным или неопределенным значением отдельное место занимают междометия: в комедиях их много, причем нередко встречаются реплики, представляющие собой одно-единственное междометие. В отличие от Риппа, обычно калькировавшего латинские междометия или заменявшего их полисемичным "helas", АП часто находил для них перевод: подбирал французские эквиваленты или же объяснял в самой реплике,

каким чувством охвачен персонаж и какова его реакция на то, что он слышит[40]. В данном случае преимущество АП перед Риппом определяется тем, что ему был знаком комментарий Ювеналиса, который всегда объясняет значение междометий.

Эллиптичных, или неполносоставных, предложений АП явно избегал более старательно, чем Рипп: он допускал такие предложения в свои переводы редко, предпочитая дополнить их другими членами предложения, а заодно и растолковать читателю смысл всей фразы. (Эти толкования АП также находил у Ювеналиса.) Например, значение слов "Age inepte" ("Ну, глупо") – начало реплики Эсхина, реагирующего на чрезмерные похвалы брата, – сперва прокомментировано (с опорой на глоссу), а затем переведено. При этом АП, следуя глоссе, но превратно ее понимая, считает Ктесифона старшим братом, а Эсхина – младшим и из этого исходит в своем толковании: Эсхин-де нисколько не обижен, потому что старшему брату дозволено произносить что угодно, в том числе неумеренные похвалы. (Ювеналис пишет, что не обидно звучит слово "inepte" ("глупо"), поскольку его произносит Эсхин – старший брат.)

Ад., II, IV, v. 271	
АП: Frere Thesipho tu as loy/ De dire ce que bon te semble/ Quant toy et moy sommes ensemble./ Tu est maieur et moy infime/ Et ne cuyde pas que je estime/ Que les louanges que me donnes/ En presence ne soient bonnes./ Se tu estime autrement,/ C'est estimé ineptement.	Брат Тезифон, когда мы вместе,/ Тебе позволено/ Говорить все, что угодно./ Ты – старший, а я – младший,/ И не думай, что мне не по душе/ Похвалы, которыми ты меня осыпаешь./ Если считаешь иначе,/ Это глупо.
Ювеналис: Eshi.: O inepte. Non est iniuria quia est maior frater.	Эсхин: Ну, глупо]. Это не обидно, поскольку Эсхин – старший брат.

Подобным образом АП объясняет смысл краткого восклицания Сострaты в той же комедии ("Nostrumne Aeschinum!" – "Не наш ли Эсхин!"), опятьтаки обращаясь к глоссе гуманиста:

Ад., III, 2, v. 330	
АП: Eschinus, nostre famillier,/ Nostre grant amy singulier, / Qui tant nous a mostré d'amour/ Nous a joué ce vilain tour.	Эсхин, наш домочадец,/ Наш дражайший друг,/ Так любивший нас,/ Сыграл с нами такую злую шутку.
Ювеналис: Est ne verum supradictum nostrum Eschinum, ita familiarem existentem...[41]	Может ли быть, чтобы наш Эсхин, о котором шла речь, ставший нашим домочадцем...

Способ перевода эллиптичных предложений, систематически применяемый АП, показывает, что "рваным" синтаксическим конструкциям он пред-

почитал уравновешенный и закругленный период, ориентируясь тем самым на повышение стилистического регистра, внутренне связанное с таким синтаксисом. Знаменательно, что благодаря такому "достраиванию" персонажи "Французского Теренция" оказываются менее резкими в своих оценках и утверждениях: там, где античный автор обходится окриком или восклицанием, французский переводчик предпочитает просьбу или возражение.

Нередко дополняющие период слова являются формулами вежливости или функционально близкими к ним модальными словосочетаниями; в этих случаях противостояние АП сниженному стилистическому регистру особенно заметно. У Теренция слуга говорит своднику, с которым только что ожесточенно спорил, предлагая ему невыгодную сделку: "Как прикажешь;/ Так мне уйти?" (Sy.: "Ut lubet: / Numquid vis quin abeam?" – Ад., II, 2, v. 246–247); у АП слова слуги звучат иначе: "Поступай, как тебе будет угодно/ И к полной твоей выгоде;/ Не будет ли лучше, если я уйду,/ Раз тебе нечего больше добавить" ("Fay ainsi comme il te plaira/ Et que mieulx viendra a ton ayse./ Vault il pas mieulx que je m'en voyse/ Puis que autre chose ne veulx dire?"). "Как насчет того, о чем я просил тебя?" – напоминает сводник слуге (Sa.: "Quid quod te oro?" Ад., II, 2, v. 253). Не то во французском переводе: "Сир, я так тебя прошу,/ Не измени своего решения,/ Мне кажется, твое настроение меняется" ("Syrus, quesse que je te prie,/ Ne entens point ailleurs pour cette heure,/ Il semble que ta fantaisie/ Change"). "Сделаю/ Обязательно", – отвечает у Теренция тот же слуга своднику (Sy.: "Sedulo/ Faciam" – Ад., II, 2, v. 251–252); "Я это сделаю обязательно,/ Без обмана;/ Я позабочусь о твоем деле,/ Не стоит в этом сомневаться" ("Sans quelque fable/ Sedulement je le feray/ Et a ton cas pourchasseray,/ Doubter ne te fault de cela") – такова реплика слуги у АП.

Синтаксическую закругленность периода АП нередко подчеркивает какой-либо сентенцией или пословицей, как правило помещенной в конце реплики. Сострата, горюющая о судьбе обесчещенной дочери, завершает свой пространный монолог сентенцией о неизбежности любовных страданий: "Любовь, любовь, ты заставляешь нас/ Платить множеством терзаний/ За единый миг счастья"[42]. Ей вторит Мисида, которая после долгих рассуждений о страданиях госпожи делает вывод, что "без верности любовь не стоит ломаного гроша"[43]. Посылая служанку за повитухой, Сострата тоже не забывает привести пословицу: всё нужно делать заблаговременно (так сказать, "готовь сани летом")[44]; здесь пословица завершает не только реплику, но и сцену в целом.

АП использует и другие приемы, придающие высказываниям персонажей полноту и законченность. Некоторые его герои, в соответствии с рекомендациями риторики, разделяют свои монологи на части (ср. учение риторики о "разделении" речи – "partitio") и завершают рассуждения заключением. При этом АП не пренебрегает канцелярской лексикой. Например, сводник, обдумывая, как ему вернуть украденную наложницу, составляет в уме нечто вроде реестра своих обид, исчисляя их по порядку ("le point" – "пункт первый"; "l'autre point que je specule" – "следующий пункт"); в этом же моно-

логе он употребляет характерный для канцелярского слога латинизм "item" ("также", "равным образом")[45]. Федрия, споря с Фаидой, обособляет в своей речи аргументы собеседницы, которые он намерен опровергнуть, а также "заключение" (ср. учение риторики об "опровержении" и "заключении" как особых частях речи оратора[46]). Слово "заключение" ("conclusion") вообще встречается в стихотворном переводе весьма часто. «Кратко заключая мою речь, скажу, – говорит Хремет в "Самоистязателе", – что как бы рано я ни встал...»[47]. "Заключение: я пропал", – заканчивает свой монолог юноша, застигнутый врасплох отцом (этот монолог представляет собой парафразу одного стиха оригинала[48]).

Порой персонажи "Французского Теренция" обнаруживают поразительное владение канцелярским стилем и приемами судебного красноречия; можно сказать, подчас они облачаются в судейские мантии. Так, Дав просит Харина: "Таково мое требование:/ Начни с введения/ К своему рассказу,/ Ничего не утаивай, говори правду,/ Поведай о твоем намерении,/ О всех замыслах,/ Двигаясь от частного к общему"[49]. Парменон именует себя "общественным" или "государственным секретарем" ("secretaire publique"):

Ев., I, 2, v. 101–106: Pa.: Egone (Не я ли) и т.д. Du vray je suis bon secretaire;/ Maiz si tu mens aucunement,/ Tu n'euz jamais tel adversaire/ Pour le dire publiquement./ Quant je voy parler faussement,/ J'entens bien se la rethorique/ Dient vainnement ou faussement;/ **Lors suis secretaire publique**,/ A jetter tel vent je m'applique,/ Car je suis tout plain de frovessures./ Pour tant, Thays, metz ta pratique/ A dire choses vrayes et seures,/ Car sans doubte se tu procures/ Et demande que je me tayse,/ Ne dy point vanités obscures/ Ou quelque fiction mauvaise.	Я истинный хранитель (=secretaire) правды;/ Только скажешь хоть что-нибудь лживое,/ У тебя не будет более сильного противника,/ Чем я./ Стоит мне заметить, что кто-нибудь лжет,/ Тут же говорю, что его слова – пустая риторика./ Тотчас становлюсь **государственным секретарем**,/ Весь раздуваюсь, лопаюсь,/ Пыхчу, испускаю пар,/ Поэтому-то, Фаида, старайся/ Говорить одну правду./ Раз требуешь,/ Чтобы я замолчал, и настаиваешь на этом,/ Оставь невнятную ложь и злонамеренные выдумки[50].

В средневековой Франции существовала должность "государственного секретаря" ("secrétaire d'Etat"), отчасти аналогичная современной должности министра. Первоначально "государственные секретари" были личными королевскими секретарями; их называли также "королевскими нотариусами", "королевскими нотариусами и секретарями"; в словаре Ф. Годфруа приводится словосочетание "государственный королевский нотариус" ("notaire publique du roy"), встречающееся в одном документе 1390 г.[51] В обязанности государственных секретарей поначалу входило ведение королевской тайной переписки. Позднее, при Людовике XII, их полномочия расширились; некоторые из них получили право подписывать королевские указы[52]. Быть может, называя себя "secretaire publique", Парменон иронически претендует на этот высокий пост. Впрочем, утверждая, что ему по должности подобает

логе он употребляет характерный для канцелярского слога латинизм "item" ("также", "равным образом")[45]. Федрия, споря с Фаидой, обособляет в своей речи аргументы собеседницы, которые он намерен опровергнуть, а также "заключение" (ср. учение риторики об "опровержении" и "заключении" как особых частях речи оратора[46]). Слово "заключение" ("conclusion") вообще встречается в стихотворном переводе весьма часто. «Кратко заключая мою речь, скажу, – говорит Хремет в "Самоистязателе", – что как бы рано я ни встал...»[47]. "Заключение: я пропал", – заканчивает свой монолог юноша, застигнутый врасплох отцом (этот монолог представляет собой парафразу одного стиха оригинала[48]).

Порой персонажи "Французского Теренция" обнаруживают поразительное владение канцелярским стилем и приемами судебного красноречия; можно сказать, подчас они облачаются в судейские мантии. Так, Дав просит Харина: "Таково мое требование:/ Начни с введения/ К своему рассказу,/ Ничего не утаивай, говори правду,/ Поведай о твоем намерении,/ О всех замыслах,/ Двигаясь от частного к общему"[49]. Парменон именует себя "общественным" или "государственным секретарем" ("secretaire publique"):

Ев., I, 2, v. 101–106: Pa.: Egone (Не я ли) и т.д. Du vray je suis bon secretaire;/ Maiz si tu mens aucunement,/ Tu n'euz jamais tel adversaire/ Pour le dire publiquement./ Quant je voy parler faussement,/ J'entens bien se la rethorique/ Dient vainnement ou faussement;/ Lors suis secretaire publique,/ A jetter tel vent je m'applique,/ Car je suis tout plain de frovessures./ Pour tant, Thays, metz ta pratique/ A dire choses vrayes et seures./ Car sans doubte se tu procures/ Et demande que je me tayse,/ Ne dy point vanités obscures/ Ou quelque fiction mauvaise.	Я истинный хранитель (=secretaire) правды;/ Только скажешь хоть что-нибудь лживое,/ У тебя не будет более сильного противника,/ Чем я./ Стоит мне заметить, что кто-нибудь лжет,/ Тут же говорю, что его слова – пустая риторика./ Тотчас становлюсь государственным секретарем./ Весь раздуваюсь, лопаюсь,/ Пыхчу, испускаю пар,/ Поэтому-то, Фаида, старайся/ Говорить одну правду./ Раз требуешь,/ Чтобы я замолчал, и настаиваешь на этом,/ Оставь невнятную ложь и злонамеренные выдумки[50].

В средневековой Франции существовала должность "государствениого секретаря" ("secrétaire d'Etat"), отчасти аналогичная современной должности министра. Первоначально "государственные секретари" были личными королевскими секретарями; их называли также "королевскими нотариусами", "королевскими нотариусами и секретарями"; в словаре Ф. Годфруа приводится словосочетание "государственный королевский нотариус" ("notaire publique du roy"), встречающееся в одном документе 1390 г.[51] В обязанности государственных секретарей поначалу входило ведение королевской тайной переписки. Позднее, при Людовике XII, их полномочия расширились; некоторые из них получили право подписывать королевские указы[52]. Быть может, называя себя "secretaire publique", Парменон иронически претендует на этот высокий пост. Впрочем, утверждая, что ему по должности подобает

следить за тем, чтобы люди говорили правду, он может иметь в виду судейского секретаря, да и сам настойчивый приказ говорить "правду" напоминает юридические формулы. Ироническое использование канцелярского стиля, а также лексики и формул судейского красноречия было характерным для французских поэтов, получивших юридическое образование, и особенно для поэтов Базоши, не расстававшихся с юридической практикой. Отпечаток этого стиля несет и уже упоминавшееся "Наставление" Несчастливца. Возможно, что АП принадлежал к этому же социальному и интеллектуальному слою.

АП нередко выясняет мотивы поведения своих персонажей: объясняет причины их поступков, анализирует их эмоции. У него Гета рассказывает, почему он прогневан; Сир объясняет Ктесифону, отчего сводник стал более покладистым; Дав раскрывает Симону намерения Мисиды. Там, где сам Теренций лишь вскользь касается поведения, намерений или характера персонажей, АП кладет краски очень густо: типические черты персонажей под его пером проступают более явно, выпукло. Если Теренций, как считается, расшатывал комедийные амплуа, то АП движется в обратном направлении, отдаленно предвосхищая классицистическую комедию. В отличие от Теренция у АП парасит уверяет воина, что сам придумал свою остроту, хоть она и с бородой и ее знает весь свет (Ев., III, 1). Парафразируя негодующее восклицание Парменона, который наблюдает в этот момент за параситом и воином, АП дает характеристику этим комедийным типам:

Ев., III, 1, v. 430 : Pa.: At te di perdant. Па.: Да разразят тебя боги!	АП: Mais les dieux/ Te perdent gourmandiau flateur/ Qui luy fais dire estre inventeur/ D'ung dit tout commun par la ville/ Lequel y a plus que de mille/ Ans qu'il est dict premierement. Льстивый обжора,/ Да разразят тебя боги!/ Ты внушаешь ему, что он придумал прибаутку,/ Которая уже тысячу лет/ Гуляет по свету!

В другом месте той же сцены АП вновь заменяет эмоциональную реплику Парменона развернутой характеристикой воина[53]. АП уделяет внимание и другим комедийным типам: его герои, например, не раз пускаются рассуждать о "куртизанках" там, где у Теренция о них нет и речи[54]. Он вольно воспроизводит спор двух стариков, причем, пополняя его, подразумевает современные нравы: у АП юноши, о которых говорят старики, любят мирские забавы, увлекаются псовой и соколиной охотой, их легко совлечь с истинного пути, поманив подобными развлечениями[55]. Не раз АП включает в свой перевод перечни типических черт комедийного старика, отягощенного недугами[56]. Интерес АП к комедийным типам внушен, без сомнения, гуманистическим комментарием Ювеналиса, который вслед за

Ювеналис: Dii eradicent, quasi extirpent, evellant e terra...	Пусть боги вырвут тебя из земли, то есть выкорчуют, выдерут из нее...

Из той же глоссы АП заимствует и синонимы, при помощи которых Ктесифон восхваляет Эсхина:

Ад., II, 3, v. 261: Ct.: festivom caput;	Ад., II, 3, v. 261: милый человек; букв. "веселая (или приятная) головушка"
АП: C'est une test[e] ingenieuse,/ Sus toutes autres vertueuse,/ Joyeuse, festive, plaisante,/ Diligente, bien cognoissante....	Что за голова,/ Нет ей равных,/ Веселый человек, приятный, любезный,/ находчивый, знающий... [Здесь *лат.* "iucundum" соответствует фр. "joyeuse", "lepidum" – "plaisante", "aptum" – "diligente".]
Ювеналис: O caput festivum, id est lepidum, iucundum, elegans, aptum.	О, приятная головушка, то есть милая, веселая, искусная, находчивая...

Свободное отношение к оригиналу не мешает АП прибегать и к буквальному переводу: в его текстах много латинизмов (в том числе неологизмов), непосредственно восходящих к тем или иным словам оригинала, встречаются семантические и синтаксические кальки. Но все же подобную технику АП использует точечно, локально – в отличие от таких, например, переводчиков XIV в., как Жан де Мен или Жан де Винье, чей пролог к переводу Вегеция считается своего рода манифестом буквального перевода[58]. У Жана де Мена, в переводе "Утешения Философией", не содержавшем значительных отклонений от оригинала, семантические кальки свидетельствовали, на наш взгляд, о желании сохранить словесную ткань оригинала. У АП, отступавшего от оригинала постоянно, латинизмы и кальки явно получили другое, эстетическое значение – они стали своеобразным риторическим орнаментом, придали его комедиям черты высокого стиля. Кроме того, использование латинизмов свидетельствовало и об определенных амбициях АП, который желал щегольнуть своей ученостью и обращался к читателям, знавшим латынь.

Чтобы точно оценить стилистическую новизну перевода АП, включая и степень его насыщенности неологизмами, требуется более основательно изучить его язык. Того, что сделано до настоящего времени, явно недостаточно. Фр. Годфруа внес в свой "Словарь старофранцузского языка" некоторые неологизмы из этого перевода, однако он, несомненно, читал перевод лишь выборочно[59]. Позднее некоторые другие неологизмы из этого текста были включены в словарь В. фон Вартбурга, который ссылается не на сам перевод, а на некие рукописные материалы, содержащие выписки из второго, бо-

лее позднего его издания (1539 г.)[60]. Более внимательное чтение перевода АП позволяет обнаружить и другие неологизмы, введенные им во французский язык. Они либо вовсе не отмечены в существующих ныне словарях, либо отмечены в них как вошедшие во французский язык в течение XVI в. и позже – в эти датировки можно, таким образом, внести коррективы, сдвинув их к рубежу XV–XVI вв. (время написания перевода). В конце нашей статьи приводится список неологизмов из перевода АП (см. Экскурс I).

Некоторые неологизмы АП использует очень часто: это глаголы "queriter" ("искать", "расспрашивать" от *лат.* "querito"), "rogiter" ("спрашивать" от *лат.* "rogito"), наречие "sedulement" ("усердно" от *лат.* "sedulo"), а также словосочетание "par hercules" (перевод *лат.* "hercle" – "клянусь именем Геркулеса"). Порой АП объясняет значение такого неологизма, при том что в других местах книги то же слово дается без объяснения; поясняющее слово может составлять дублетную пару с поясняемым[61]. Вообще говоря, у АП, как и у других переводчиков, обращавшихся к различным способам буквального перевода, немало дублетных пар, состоящих из неологизма и комментирующего слова[62].

Мало того что французские производные от латинских итеративных глаголов "quaerito", "rogito", а также от "cogito" (латинизм, произведенный от последнего глагола, в отличие от двух других, не был ко времени создания перевода неологизмом) широко употребительны во "Французском Теренции", – АП еще и образовал по той же модели гибридный окказионализм с французским корнем и латинским суффиксом *-it:* глагол "pensite(r)" ("подумывать", "размышлять"):

Ад., V, 6, v. 897: Ge.: Bonus es, quom haec existumas.	Ты добр, если считаешь так.
АП: Tu es homme bon et notable/ Se tu estimes et pensites/ Telles choses qui sont licites.	Ты человек добрый и замечательный./ Если считаешь так и подумываешь/ О том, что справедливо.

Неологизмы, встречающиеся во "Французском Теренции" не столь часто, можно разделить на четыре группы в зависимости от того, насколько их значения могут проясняться контекстом. А это зависит, во-первых, от длины предложения, содержащего неологизм, во-вторых, от семантики входящих в него членов. Чем длиннее предложение, чем конкретнее значения входящих в него слов, чем у́же их сочетаемость, тем понятнее значение неологизма. Чем короче предложение, чем абстрактнее значения составляющих его элементов, чем шире их сочетаемость, тем значение неологизма неопределеннее. Границы между группами неологизмов, которые мы выделяем ниже, не вполне четки, отдельные слова могут занимать промежуточную позицию.

Иногда АП сопровождает неологизм переводом по смыслу или поясняющими словами. Так, в "Адельфах" (V, 7, v. 911) значение французского прилагательного "lepide" (от *лат.* "lepidus" –"милый", "любезный") дважды сопровождается комментирующими словами: "Et si suis lepide appelé,/ Doulx en laingage et gracieux" ("Меня называют любезным,/ Обходительным и сладкоречивым") и далее: "appellé lepide,/ Gracieux et doulx langagier" ("зовусь любезным,/ Обходительным и сладкоречивым говоруном"). Французский глагол "obsoner" (от *лат.* "obsonare" – "кутить", "пировать", "гулять") появляется в переводах АП не единожды и каждый раз в таком ряду синонимических словосочетаний, которые относят его к определенному семантическому полю:

Ад., I, 2, v. 117: De.: obsonat Il va aux convis, il obsone,/ Il frequente mainte personne,/ Il boys...	Он разгуливает по пирушкам, кутит,/ Бывает повсюду,/ Пьет...
Ад., V, 9, v. 964: De.: obsonare A bordeler, a obsoner/ Et gaudissement demener.	Распутничать, кутить/ И гулять напропалую[63].

Использование глагола "involer" (от *лат.* "involo" в значении "выцарапать (глаза)", "вцепиться") у АП двойственно. В одном случае он сопровождает буквальный перевод латинской синтагмы, включающий неологизм, переводом по смыслу: "Найти бы мне этого мерзавца, – восклицает французская Пифиада, –/ И выдрать ему зенки (=involasse)! ⟨...⟩ Если б я только могла досягнуть до его рожи (букв. "до глаз")/ И зенки ему повыцарапать (=crever)"[64].

В другом случае перевода по смыслу нет; при этом французский глагол "involer", в отличие от латинского этимона, употреблен с прямым дополнением. Таким образом, контекст позволяет предположить, что Пифиада хочет *выдрать* евнуху волосы, в то время как у Теренция сказано: "Едва могу сдержать себя,/ Чтоб не вцепиться в волосы":

[TF], Ев., V, 2, v. 859–860: Py.: Vix me contineo quin involem/ In capillum.	АП: a grant paine je me contien/ Traistre, mastin, pire que chien/ Que le cheveul je te invole. Предатель, мерзкий пес,/ Едва держу себя в руках,/ Чтобы не выдрать тебе волосы!

У АП есть и другие неологизмы, употребленные так, что контекст лишь намекает на значение слова, но не определяет его; их мы относим ко второй группе[65].

В третью группу мы включаем неологизмы, не объясненные АП и помещенные в такой контекст, который никак не позволяет их понять, если читатель не знает латыни. Так, угроза старика "увести ⟨...⟩ певичку" передана латинизмом "abstrairay" (от *лат.* "abstraham", "уводить насильно"):

Ад., V, 3, v. 843: De.: istam psaltriam ⟨...⟩ abstraham. Певичку эту ⟨...⟩ уведу.	АП: Et abstrairay la saulteresse/ Emmy le champ par grant rudesse. И грубо "абстрагирую" [=вытолкаю, уведу] танцовщицу/ В чистое поле [вариант: в чистом поле].

Согласно недавно вышедшему "Словарю среднефранцузского языка", французский глагол "abstrayre" в значении "уводить и увлекать силой" впервые отмечается в одном из переводов Жана де Винье (1327 г.); однако, судя по материалам других словарей, этот глагол оставался вплоть до конца XV в. малоупотребительным[66]. Здесь, как и в некоторых других случаях, о которых речь пойдет далее, семантика латинизма создается контекстом предложения (в том числе предлогом, с которым он используется, прямым дополнением и т.п.), в то время как сам латинизм оказывается лишь знаком "ученого" стиля.

Упоминание кормилицы сопровождается эпитетом "suffarcinee" (от *лат.* "suffarcinata" – "закутанная в лохмотья"), лишенным какого бы то ни было пояснения[67]. Договариваясь об обеде вскладчину, герои "Евнуха" дважды употребляют слово "symbole" (от латинского грецизма "sumbola" – "взнос", "пай") в таких словосочетаниях, которые едва ли могли быть понятными необразованному читателю:

Ев., III, 4, v. 540: An.: ...coïmus in Piraeo/ ...ut de sumbolis essemus. ...мы встретились в Пирее/ ...чтобы пообедать в складчину	АП: ...tous ensemble nous trouver/ Pour y manger divers simbolles. Всем вместе нам собраться/ И вкусить различных символов [=съесть все, что мы припасли].
Ев., III, 5, v. 607: An.: Sed interim de sumbolis quid actumst? А что там с нашими припасами?	АП: Des simboles qu'en est il fait? А как там наши символы? [=А как там наши припасы?[68]].

Такое использование латинизмов убеждает нас в том, что АП был склонен щегольнуть ученостью и, видимо, предназначал свои переводы только для читателей, знавших латынь.

Наконец, иногда мы можем подозревать АП в недостаточном понимании используемого неологизма. Переводя монолог хвастливого воина, рас-

сказывающего о своих завистниках, АП образует от латинской идиомы "flocci pendere" ("ни во что не ставить") глагол "floccipendre", однако, как видно из контекста, использует его совсем в другом значении: "сгорать от зависти". Любопытно, что в другом месте того же монолога прямо сказано: "воин ни во что не ставит своих завистников"; однако при этом АП не использует свой неологизм:

[TF], Ев., III, 1, v. 410: Th.: Invidere omnes mihi, mordere clanculum: ego flocci pendere.	Все мне завидуют, исподтишка стремятся уколоть; я же не беру в голову.
АП: Tous avoient dessus moy envie/ Et me trahissoient en desriere/ Pour cause de la bonne chiere/ Que me faire au roy ils veoient./ Je sçay bien qu'il me trahissoient/ En secret et **floccipendoient/ De envie**, mais dans leur misere/ Comme tyson en feu ardoient/ Et touteffois leur temps perdoient/ Car il n'y eussent sceu que faire./ Leur envie je desprisoie/ ... / Et comme non challant disoye:/ "Laisse la, ce sont meschans".	Все мне завидовали/ И рыли мне яму за спиной./ Ведь король роскошно меня принимал./ Знаю, они исподтишка строили козни/ И **флоксипендировали**/ При этом от зависти [=floccipendoient/ De envie;=сгорали]./ Как угли в огне./ Они теряли время впустую./ Но куда им было деваться?/ Ведь я поплевывал на этих завистников ⟨...⟩ Беззаботно говоря себе самому:/ "Пусть себе страдают".

Здесь для словосочетания "floccipendoient de envie" контекст подсказывает очевидный перевод: "сгорали от зависти"; чуть ниже АП переводит латинскую идиому по смыслу и при этом не совершает ошибки (ср. слова "leur envie je desprisoie" – "я поплевывал на этих завистников"). Похоже, АП не очень внимательно прочел соответствующую глоссу Ювеналиса: общий смысл от него не ускользнул, но он не понял значения латинской идиомы и образованный от нее глагол употребил неправильно. Как и в некоторых других случаях, неологизм здесь оказывается по существу десемантизированным. Из этих примеров следует, что для АП неологизмы служили украшениями и, кроме того, были знаком "учености" перевода, адресованного сообществу избранных.

Тем же целям служили, видимо, и латинские инкрустации, которыми АП порой декорировал свои переводы, перенося в них некоторые латинские слова с их грамматическими признаками – падежными и глагольными окончаниями. АП, например, использует имя "Syriscus" в звательном падеже ("Syrisce")[69]; на вопрос Фрасона, велика ли благодарность куртизанки, получившей богатый подарок, паразит отвечает, как и у Теренция, латинским прилагательным "ingentes" ("огромна"):

Ев., III, 1, v. 392 : Th.: magnas vero agere gratias Thaïs mihi.	**АП:** Certainement, je croy et pense/ Que Thays, se ne suys deceu,/ M'a rendu pour mon don receu/ Grandes graces pour recompense?
[TF], Gn.: **Ingentes.**	Gn.: **Ingentes**, par ma conscience.

Ф.: Ну что, Фанда очень благодарна мне?	Ф.: Уверен, сердце Фанды, –/ Вряд ли ошибаюсь –/ Мой подарок/ Исполнил / благодарностью ко мне.
Гн.: Ужасно!	Гн.: Честное слово, ingentes! [=Честное слово, огромнейшей!]

АП вставляет в свой перевод латинский пассивный инфинитив настоящего времени – "claudier" ("быть оконченным, исчерпанным, прерванным"; от *лат.* "claudo"), причем без всякого комментария и к тому же в архаичной, характерной для эпохи Теренция, форме на "ier":

Ев., I, 2, v. 163–164: Ph.: Numcubi meam/ Benignitatem sensisti in te claudier? Разве ты почувствовала, что я более не щедр к тебе?	АП: Mais dy moi icy hardiement/ Et confesse la verité:/ As tu veu en toy nullement/ Claudier ma benignité? Скажи мне прямо,/ Признайся по правде:/ Разве ты заметила,/ Что моей щедрости к тебе claudier [=наступил конец][70]?

АП использует также семантические и синтаксические кальки. Иногда семантическая калька сопровождается переводом по смыслу: так, словосочетание "gracieuse testelette" ("любезная головушка"), буквальный перевод латинского "capitulum lepidissimum" (Ев., III, 3, v. 531), ниже переведено по смыслу: "гость, пришедший кстати": "O gracieuse testelette/ Treslepide douce facette,/ Bien vient a point" ("О, милейшая головушка,/ Прелюбезный милый лик,/ Сколь ты кстати"). Подобным образом, передавая латинское "amabo" ("пожалуйста", "будь любезен"; букв. "буду любить"), АП вначале переводит это слово по смыслу ("se ainsi le faire te plaist" – "будь любезен"), а затем буквально ("je te ameray bien" – "буду любить тебя"):

Ев., III, 3, v. 536–537 : Py.: Si istuc ita certumst tibi/ Amabo ut illuc transeas ubi illast.	Если ты в этом уверен,/ Пожалуйста, пройди туда, где она сейчас находится.
АП: S'il est certain en ce point/ Que demain tu ne retournasses/ Au moins je te prie que tu passes/ Par la maison ou Thays est/ Se ainsi le faire te plaist,/ Je te aymeray bien.	Если верно,/ Что ты завтра не зайдешь,/ Прошу тебя по крайней мере пройти/ В тот дом, где сейчас Фанда,/ Будь любезен,/ Буду любить тебя.

Семантическая калька может использоваться в переводе и без всякого комментария: например, слово "vice" в значении "насилие" (одно из значений *лат.* "vitium", не свойственное старофранцузскому "vice" – "порок", "недостаток")[71].

Французские глаголы "convenir" ("подходить", "подобать") и "narrer" ("рассказывать о чем-либо") встречаются в переводе АП с управлением,

присущим только их латинским этимонам: "convenir" с прямым дополнением (подобно *лат.* "convenio" в сочетании с аккузативом) и к тому же в значении, не свойственном французскому глаголу – "встретиться с кем-либо"; "narrer" с прямым дополнением – одушевленным существительным в значении "рассказывать о ком-либо"[72]. АП использует инфинитивную конструкцию после глаголов речи и волеизъявления, не употребляющуюся после таких глаголов во французском[73]. Одна из таких синтаксических калек включает к тому же неологизм "obsecunder" (во "Французском Теренции" в форме "obscunder"; от *лат.* "obsecundo" – "уступать"). Этот пассаж настолько темен, что едва ли мог быть понят без обращения к латинскому тексту:

Ад., V, 9, v. 992–994: De.: Sed si id voltis potius, quae vos propter adulescentiam/ Minus videtis, magis inpense cupitis, consulitis parum,/ Haec reprendere et corrigere et obsecundare in loco:/ Ecce me, qui id faciam vobis. Но если хотите, чтобы я указывал на ваши ошибки,/ Исправлял их, а также уступал вам в том,/ Чего вы слишком страстно желаете, но хуже знаете,/ Поскольку молоды и не рассуждали об этом,/ Я готов это делать.	АП: Et si vous voulés entreprendre/ De mieulx faire et moy reprendre,/ Corriger ou me obscunder/ Et faire ma vie amender,/ Vous me avez tout presenté [в тексте: presenter],/ Prest de ouyr et de me accorder/ A faire vostre enseignement. Но если хотите,/ Чтобы стало лучше,/ Чтобы я указывал на ваши ошибки, исправлял их и вам уступал,/ И тем поправить мою жизнь,/ Вот я к вашим услугам,/ Я готов вас слушать и согласиться/ Поступать так, как вы учите. [По правилам франузской грамматики следовало бы сказать: "que je reprenne, corrige et obsecunde".]

Любовь АП к латинской учености имеет важное следствие: его переводы окрашены выраженным античным колоритом, полностью стершимся в переводах Гильома Риппа. Персонажи французских комедий здесь взывают к Юпитеру, клянутся именами Геркулеса и Поллукса[74]; Эсхин из "Адельфов" оттягивает начало свадьбы в ожидании не "менестрелей" (как герой прозаического перевода), но музыкантов, которым предстоит исполнить брачную песнь на флейте и лире[75]; в монологе мнимого евнуха Хереи (Ев., III, 5), рассказывающего, как он проник к своей возлюбленной, воссоздана античная бытовая сцена: запирающийся покой, где пребывает девушка, назван латинской калькой "conclave", тогда как у Риппа она сидит в обычной "комнате"; латинизмы используются также для обозначения опахала и засова – соответственно "flabel" от *лат.* "flabellum" (у Риппа "esmouchail" – "мухобойка") и "pessule" от *лат.* "pessulum"[76]. АП уже не отождествляет мир, в котором живут литературные герои прошлого, со своим собственным, как это делал Гильом Рипп или другие средневековые переводчики. Контуры античной цивилизации с ее религией и бытом явственно про-

ступают сквозь переводы АП – это, по-видимому, следует также объяснять его знакомством, пусть и не слишком глубоким, с гуманистической культурой.

Итак, импульсы, определявшие переводческую стратегию АП, противоречили друг другу. Как и Несчастливец, автор "Наставления в искусстве второй риторики", АП по существу пытался примирить тяготение к ученой речи и темному слогу, внушенное знакомством с сочинениями ранних гуманистов и ориентацией на просвещенного читателя, со стремлением к ясности выражений, диктуемым самой стихотворной формой, которая в средневековой традиции неизменно предполагала вольный и вместе с тем толкующий тип перевода.

"Девушка с Андроса": высшая степень переводческой вольности

В переводе "Девушки с Андроса" вольное обращение с оригиналом выразилось, помимо уже сказанного, и в том, что АП опускает некоторые краткие реплики или парафразирует отдельные пассажи (в переводах других комедий сокращений не наблюдается). В частности, сокращено изложение завязки: Теренций пытается придать этому изложению драматический характер, оживляя рассказы Симона (I, 1) и Памфила (I, 5) репликами их собеседников – соответственно Сосии и Мисиды. Эти "оживляющие" реплики АП изъял из тех прозаических фрагментов перевода Г. Риппа, которые включил в свой перевод первого акта[77].

Порой и в собственном стихотворном переводе АП, перестраивая диалог, изымал краткие реплики, если они нарушали связность и целостность рассказа. Так, АП объединил в пространный монолог несколько реплик Дава, рассказывающего о том, что в доме Симона не готовятся к свадьбе (II, 2, v. 361–362, 363–365, 366). При этом АП опустил две "оживляющие" реплики одного собеседника, а реплику другого[78] поместил после монолога, так что Дав в его переводе рисует картину запустения, царящего в доме хозяина, особенно ярко, противопоставляя ей описание подлинного брачного торжества. АП едва ли предназначал свои переводы для постановки на сцене; в соответствии с традицией средневекового повествования он отдавал предпочтение связному рассказу или описанию, а не диалогу.

АП не только опускал кое-какие реплики оригинала, но и вставлял в перевод реплики, которых в оригинале не было. Конечно, в тех многочисленных случаях, когда он расширял реплики и монологи, содержащиеся в оригинале, его вынуждала "дописывать" комедию стихотворная форма перевода. Однако включать в текст новые реплики, вкладывая их в уста персонажа, который у Теренция хранит молчание, было вовсе не обязательно, давление формы здесь явно ни при чем. Видимо, АП решал в данном случае

другие задачи – содержательные и формальные. С одной стороны, он вносил в свой перевод "Девушки с Андроса" намеки на обстоятельства жизни Людовика XII и Анны Бретонской (корреспондирующие с комментариями, которыми он снабдил свой перевод; см. нашу статью I). С другой стороны, он стремился придать симметричность диалогу и общей композиции сцены.

Наиболее показательный пример: переводя 2-ю сцену IV акта, где служанка Мисида находит возлюбленного ее госпожи и вступает с ним в беседу, АП включает в нее не имеющий соответствия в тексте Теренция монолог Мисиды в форме баллады ("Pamphile cherchier je m'en voys" – "Отправляюсь на поиски Памфила"), реплики Памфила и Мисиды, "достраивающие" еще одну, диалогическую, балладу ("Certes, ma dame et ton amye" – "Моя госпожа и твоя подруга, в самом деле..."), и др. Во всех этих дополнениях акцентирован куртуазный характер отношений Памфила и Гликерии: если переводы других комедий лишь слегка окрашены в куртуазные тона, то в "Девушке с Андроса" эта окраска весьма интенсивна. У АП Памфил изъясняется языком лирического героя куртуазной песни: дама "прекраснейшая из прекрасных,/ Лучшее из земных существ,/ Таинственно сотворенное" ("la plus belle des belles,/ La meilleure des naturelles,/ Ung oeuvre faicte par mistere"); он же питает к ней "всесовершенную любовь ,/ Любовь, непрестанно возрастающую" ("Je l'ayme tres parfaictement/ D'amour qui croist incessamment")[79]. Посылка диалогической баллады обыгрывает любопытным образом слово "князь" (традиционно открывающее посылку): "Нет на свете князя, который любил бы/ Сильнее меня" ("Prince n'y a qui ayme autant/ Que j'ayme..."), – уверяет французский Памфил, произносящий эту посылку-реплику. Так, мы полагаем, АП устанавливает параллелизм между героями "Девушки с Андроса" и монаршей четой, которой перевод был поднесен в дар.

Ту же задачу выполняет и третья баллада, входящая в эту сцену, – пространный монолог Памфила, лишь в незначительной части являющийся переводом ст. 690 ("Nam idcirco arcessor" – "Затем-то и зовет меня"). Здесь Памфил жалуется на страдания, которые он испытывает при воспоминании о даме и ее былой любви: "Je sçay bien veritablement/ Qu'elle m'a aymé grandement ⟨...⟩ je pers sens, entendement/ Et les vertus totalement/ Quant de elle me vient souvenance" ("Знаю прекрасно,/ Сколь сильно она любила меня ⟨...⟩ Теряю полностью чувства, /Силу, разум,/ Лишь только вспомню о ней..."). В нынешнем чувстве возлюбленной Памфил не вполне уверен – АП намекает, что любовь соединяла героев в прошлом и некоторое время они пребывали в разлуке. Вероятно, третья баллада отсылает к обстоятельствам жизни Людовика и Анны, встречавшихся в юности, позднее живших в разлуке и вновь обретших друг друга после того, как Анна овдовела (см. статью I).

В целом же эта сцена включает четыре баллады и четырехстрофное стихотворение, своим размером (10-сложник) и торжественностью тона напоминающее королевскую песнь; обрамляющие диалогические части написаны 8-сложником. Видимо, АП хотел придать композиции сцены симметричность и равновесность. Четыре баллады образуют как бы четыре колон-

ны строения, увенчанного “куполом” королевской песни; кроме того, каждый из собеседников произносит по два монолога в форме лирического стихотворения (Мисида – две баллады, Памфил – балладу и королевскую песнь); в одной балладе голоса героев звучат попеременно, причем забота о симметрии ощутима и здесь: реплики, которыми они обмениваются, также равновесны, 6-стишию отвечает 6-стишие, 3-стишию – 3-стишие. Несомненная формальная выделенность, “маркированность” этой сцены с ее многочисленными вставными стихотворениями и симметричной композицией должна была привлекать к ней особое внимание читателей (в том числе главного адресата – Людовика XII), которые, очевидно, должны были по достоинству оценить ее смысл и разительное отличие от оригинала.

Реплики, полностью сочиненные АП и не имеющие никакого соответствия у Теренция, можно обнаружить и во многих других сценах перевода. Большей частью они служат восхвалению куртуазных влюбленных – Памфила и Гликерии[80], раба Дава – ловкого и верного друга Памфила[81] или осуждению куртизанок; эти содержательные элементы были актуализованы и в комментарии. Появление остальных “избыточных” реплик, видимо, следует объяснять законами версификации или требованиями декорума (два старика, обмениваясь репликами-строфами рондо, приветствуют друг друга и беседуют о здоровье, а юноши вступают в перепалку[82]).

Формальные слагаемые перевода “Девушки с Андроса”. Литературная теория и художественная практика “великих риториков”

Функции стихов и прозы в переводе “Девушки с Андроса” близки к тем, которые обнаруживаются и в других прозиметрах XV в.[83] Проза здесь явно тяготеет к повествовательному началу, стих же соединяется с эмоционально окрашенной прямой речью[84]. Там, где в повествовательном монологе нарастает эмоциональное напряжение, АП переходит к стиху; иногда смена тона сопровождается сменой субъекта речи (повествователь воспроизводит внутри монолога прямую речь другого действующего лица). Так, переводя рассказ Симона о детстве Памфила и похоронах Хрисиды, АП дважды переходит от прозы к стиху: когда Симон рассказывает, как он узнал о влюбленности сына (перевод ст. 125–127), и когда передает прямую речь Памфила, который едва не бросается в костер, чтобы спасти возлюбленную:

Il y a encores bien plus evident signe que Pamphile soit amoureux. Car quant vint a la mettre au feu pres du tombeau la ou de pitié chascun ploroit, ladicte jeune femme assez imprudentement et en grant dangier acourut pour se getter en la flambe. Et la monstra Pamphile qu'il l'aymoit et descouvrit l'amour dissimulé et couvert qu'il avoit au cueur. Car tout examine,	Есть еще один явный знак того, что Памфил влюблен. Когда наконец тело Хрисиды возложили на костер рядом с могилой и все зарыдали от горя, девица, о которой я веду речь, порывалась броситься в пламя, забыв об осторожности и подвергая себя великой опасности. Тут-то Памфил и показал, что любит ее, явив

courut et embrassa celle jeune femme par le milieu du corps en disant [свободная парафраза ст. 127–133]: A m'amour Glicere, ma mye, Pourquoy veulx tu perdre ta vie ? Que faiz tu, ma seule esperance, Celle que sus tout j'ay choisie, Dont procede ceste folie De te mettre en deseperance? [перевод ст. 134] Adoncques elle se regetta sur luy tellement... [следует прозаическая парафраза ст. 135–170].	чувство, которое он скрывал и таил в своем сердце. Увидев, что происходит, он бросился к этой девице и стал удерживать руками, говоря при этом [свободная парафраза ст. 127–133]: Ах, моя милая Гликерия, любовь моя, Зачем ты губишь свою жизнь? Счастье мое, моя единственная Избранница, что творишь? Какое безумие повергло тебя В отчаяние? [перевод ст. 134] Тогда она приникла к нему... [следует прозаическая парафраза ст. 135–170].

Таково же распределение функций между стихами и прозой в переводе I, 5: здесь прозаический рассказ Памфила о болезни и смерти Хрисиды сменяется стихами, когда рассказчик воспроизводит ее прямую речь (ст. 286–296)[85].

Графическое оформление прозаических частей в переводе "Девушки с Андроса" имеет одну любопытную особенность: как правило, они присоединены к прозаическому примечанию и образуют с ним единое целое[86]:

IV, 3 Ainsi que Davus eut finit la collocution devantdicte avecques Misis laquelle receut l'enfant pour le porter devant la porte de Symon, Davus apperceut Chremes pere de Philomene. Et par une exclamation comique monstrante indignation et douleur se escria disant: **"Proh Jupiter"**. Et Misis luy demanda: **"Qui a il?"** Et Davus dit :	IV, 3 Как только Дав кончил беседовать с Мисидой, которая собиралась отнести младенца к дому Симона, он заметил Хремета, отца Филомены. Тут Дав издал комический возглас, свидетельствующий о его возмущении и страдании: **"О, Юпитер!"** А Мисида его спросила: **"Что случилось?"** И Дав сказал: [Выделен интегрированный в примечание прозаический перевод IV, 2, v. 732; далее следует реплика Дава, переведенная стихами.]

Такое расположение текста на печатной странице отражает, с одной стороны, неполную разделенность комментария и произведения, характерную для Средних веков, с другой – определенную оценку прозаической формы, как таковой: АП (и, возможно, издатель) воспринимает прозаическую форму речи как не вполне художественную.

Анализ прозиметрических частей "Девушки с Андроса" следует дополнить описанием версификационной техники АП, как таковой, сопоставив ее

с рекомендациями поэтик и литературной практикой его эпохи. Особенности стихотворной формы перевода АП в целом (и "Девушки с Андроса", в частности) указывают на его знакомство с трактатами "второй риторики" и, шире, с поэзией второй половины XV в., которая осмыслялась в этих трактатах. Но, пожалуй, в наибольшей степени характер версификационной техники АП свидетельствует о его близости к средневековым драматическим поэтам, прежде всего к авторам мистерий.

Многие строфы и "твердые формы", использованные в переводе "Девушки с Андроса", своей структурой, тематикой и стилистической окраской соответствуют литературному узусу конца XV в., запечатленному в рекомендациях трактатов. В дидактических и повествовательных произведениях этого времени 8-сложный куплет с парной рифмой (основной стихотворный размер, которым прежде писались все произведения этого рода) уступает место строфам различной структуры и объема – в первую очередь 8-стишиям, которые в это время используются необыкновенно широко; как следствие, они не ассоциируются с каким-либо специально отмеченным содержанием. В "Искусстве народной риторики" Жана Молине о 8-стишиях сказано, что их называют "французскими стихами" и ими "написаны многие книги и сочинения"[87]. АП полностью перевел 8-стишиями несколько сцен "Девушки с Андроса" (V, 4; V, 5; V, 6), а также отдельные фрагменты других сцен[88]. О 7-стишиях (ими переложено начало комедии: I, 1, v. 28–48) у того же Молине говорится, что их подобает завершать пословицей: АП соблюдает это правило, хотя и не вполне последовательно (впрочем, пословицы у него встречаются не только в конце 7-стиший). 12-стишия, как и 8-стишия, не были жестко "скреплены" с каким-либо смыслом, причем их семантический спектр со временем все более расширялся. Согласно Молине, 12-стишия все же тяготеют к наррации: "эта строфа служит украшению многих историй и речей"[89]; анонимный автор более позднего трактата отмечает, что "двенадцатистишиями написаны многие истории" ("Искусство и наука народной риторики", 1524)[90]. АП использует 12-стишные гетерометрические строфы в монологе Хритона (IV, 5, v. 796–799; Cr.: "In hac habitasse platea" – "Сказали, что живет на этой улице/ Хрисида" и т.д.); вероятно, 12-стишия здесь указывают на нарративный характер монолога, в котором старик рассказывает зрителям "историю" куртизанки. В отличие от 12-стишных 14-стишные строфы были окрашены более специфично. В "Искусстве и науке народной риторики" они названы "красивыми, размеренными и серьезными, а потому пригодными для историй, и еще – для жалоб"[91]. АП почти всегда следует этим рекомендациям: он использует эту строфу при переводе монологов юношей Харина и Памфила, напоминающих жалобы, а также других монологов, содержание которых может быть признано "серьезным"[92].

Во французской версии комедии есть, как мы уже упоминали, и вставные лирические стихотворения – этим она также близка и к прозиметрам, и к драматическим произведениям того времени, часто содержавшим лириче-

ские интермедии. Наиболее ассоциировались с диалогом – и, следовательно, в определенной степени с драмой – рондо; диалогические рондо советует сочинять Несчастливец, автор "Наставления в искусстве второй риторики". В "Обманутом придворном" (прозиметре, датируемом 1450–1470 гг.), как и в переводе "Девушки с Андроса", герои при встрече обмениваются репликами-строфами, составляющими рондо: не вызывает сомнения, что АП здесь следует литературной практике и теории своего времени.

Несколько монологов в переводе "Девушки с Андроса" отвечают формальным и содержательным признакам лэ – еще одной лирической формы, описанной в трактате Фабри; лэ комбинирует различные сочетания 3-стиший и 4-стиший *aa(a)b* и чередует короткие и длинные размеры; эта смена размера отражает эмоциональное напряжение: лэ служат выражению чрезмерной радости или печали[93]. Именно такими чертами обладают в переводе "Девушки с Андроса" монолог одного из слуг (18-стишная парафраза на II, 2, v. 425–428: By.: "Nulla ne in re..." – "Неужто верить никому нельзя?" и т.д.) и монолог Дава, несущего радостную весть своему хозяину (12-стишная парафраза на один стих оригинала: II, 2, v. 338):

Da.: Di boni, boni, quid porto?	Всеблагие боги, что за новость я несу?
АП [начало французской парафразы]: O tresdoulx dieux de vertus immortelles,/ Eternelles/ Et de puissance forte,/ Combien belles/ Sont les bonnes nouvelles/ Solenneles/ Que a Pamphile je porte...	О, всемилостивые и всеблагие боги,/ Боги бессмертные,/ Всемогущие,/ Сколь прекрасна,/ Превосходна,/ Великолепна/ Новость, которую я несу Памфилу...[94]

Некоторые особенности стихотворной формы французской "Девушки с Андроса" позволяют сопоставить ее с мистериями. Это прежде всего длинные строфы: 16-, 19-, 20- и 30-стишные. Такие строфы не описаны в трактатах "второй риторики" и не встречаются ни в нарративных произведениях, ни в фарсах, ни в моралите. Напротив, в мистериях они не редкость: 16-, 17-, 20- и 28-стишные строфы содержатся в "Мистерии о святом Мартине" Андре де ла Виня[95] (этого поэта называли одним из возможных авторов стихотворного перевода комедий Теренция). В "Мистерии о Воскресении" (1456) находим 16-стишия[96], в "Мистерии о короле Авенире" – множество 16-стиший, есть 18- и 22-стишные строфы[97].

Кроме того, АП, как и авторы мистерий, нередко нанизывает строфы различной структуры. Например, перевод одного монолога (IV, 1, v. 625–641: Ch.: "Hocine..." – "Это возможно ли?" и т.д.) представляет собой последовательность 19-стишной, двух 14-стишных, 30-стишной и вновь 14-стишной строфы; другой монолог (I, 4, v. 228–235: My: "Audivi..." – "Слышала" и т.д.) состоит из 16-, 14- и 9-стишной строф. Такое чередование строф различной структуры в нарративных стихотворных произведениях или же прозиметрах встречается исключительно редко (здесь цепи строф

одной структуры, как правило, достаточно протяженны), в мистериях же – постоянно. А. Дюпла отмечает, например, что в мистерии Андре де ла Виня следуют друг за другом 15-, 16- и вновь 15-стишная строфа или же 10-, 11- и 12-стишная[98].

Наконец, еще одна черта сходства мистерий и перевода “Девушки с Андроса”: здесь строфы не симметричны и к тому же часто распадаются на подобные, но не совсем одинаковые блоки. (Неодинаковые или не вполне одинаковые части, на которые распадается длинная строфа, можно рассматривать и как короткие строфы разного строения, следующие друг за другом.) Таковы строфы, из которых состоит монолог Хритона (IV, 5, v. 796–799: Cr.: “In hac habitasse platea...” – “Сказали, что живет на этой улице/ Хрисида” и т.д.)[99]. Подобные строфы есть, например, в “Мистерии о короле Авенире”[100]. По-видимому, АП имел ясное представление о стихотворной форме мистерий; не исключено, что он стремился формально сблизить свой перевод “Девушки с Андроса” с этим “серьезным” драматическим жанром, противопоставив тем самым комедию “низким” фарсам.

Можно говорить о близости версификационной техники АП к драматической поэзии вообще. Об этом свидетельствуют частые нарушения размера (так сказать, “ритмические вольности”), особенно многочисленные во второй половине “Французского Теренция” (в переводах “Адельфов”, “Формиона”, “Свекрови”), – например, вклинивающийся в 8-сложник более короткий или более длинный стих[101]. Подобные “сбои” характерны и для средневековых драматических текстов, о чем пишут многие исследователи. Так, А. Дюпла, издатель “Мистерии о святом Мартине” Андре де ла Виня, отмечает: “Некоторые стихи насчитывают никак не более семи слогов вместо ожидаемых восьми, и нет никакой возможности их исправить”[102].

До недавнего времени “хромые” стихи считались либо ошибками поэта, либо описками писца; при подготовке текстов к печати издатели стремились такие стихи “подправить”. А. Тиссье, подготовивший недавнее 10-томное издание фарсов, отказался от этой практики, считая нарушения размера характерной чертой средневековой драматической поэзии: “Множество стихов отличается от обычного восьмисложника, причем невозможно определить, имеем ли мы дело с ошибкой, неполным стихом 〈...〉, стремлением к ритмической гибкости или иному художественному эффекту”[103].

Как и у других авторов средневековых драматических произведений, у АП встречаются нерифмованные стихи, а также бедные и неточные рифмы, близкие к ассонансам (ср. в переводе “Свекрови” рифмы: *faces/arraches/menaces*[104]). Неточными рифмами изобилуют и фарсы, что отмечает тот же А. Тиссье. Они обусловлены, во-первых, диалектными особенностями произношения (это относится, в частности, к рифмам, подобным тем, которые встретились нам в переводе “Свекрови”[105]); во-вторых (как и нарушения размера), устной природой средневековой драмы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как явствует из расположения прозаических и стихотворных текстов во "Французском Теренции", а также из сочетания прозаических и стихотворных частей в переводе "Девушки с Андроса", принадлежащем АП, в конце XV в. проза стоит на иерархической лестнице много ниже стиха: она находится вне пределов художественной речи и выполняет прагматические функции; она лишена экспрессии, присущей стиху. Эту оценку прозы и стиха, как мы считаем, разделял и издатель Верар, и сотрудничавший с ним АП. Последний отдавал предпочтение темному, возвышенному стихотворному слогу; эти стилистические пристрастия объясняются непосредственным воздействием ранних гуманистов.

Однако, придавая своим переводам черты высокого стиля, АП черпал материал не только у ранних гуманистов, но и у современных ему драматических поэтов: в некоторых местах своего перевода он, видимо, подражал стихотворной форме мистерий. Будучи хорошо знакомым со средневековой драмой (а возможно, и сочиняя пьесы для средневекового театра), АП не забывал и о "вольностях", на которые по традиции имел право драматический поэт, в известной мере избавленный от жесткого давления размера и рифмы. Можно предположить, что во "Французском Теренции" нарушение размера и ослабление рифменной связи – постоянные черты средневековой драматической поэзии – получают новые функции: в последних переводах этого тома АП прибегает к "вольностям" ради сохранения смысловой близости к оригиналу (см. Экскурс II).

Экскурс I

НЕОЛОГИЗМЫ В ПЕРЕВОДАХ АП

Приводим список неологизмов, встречающихся в переводах АП, указывая словарь, в котором они впервые отмечены, автора, употребившего этот неологизм, и – иногда – годы его жизни или дату произведения, приведенные в данном словаре. Если после слова стоит только название словаря, это означает, что оно впервые встречается в переводах АП и зафиксировано данным словарем. Отсутствие отсылок означает, что соответствующее слово не вошло в словари.

Angiport: FEW*: J.-L.Guez de Balzac (1595–1654)
Audax: Gdf
Circunspetter
Circonvaller: Gdf
Claudier (от *лат.* "claudo")
Comessateur: FEW
Concider
Conclave: FEW: Lemaire de Belges
Concuter
Conserve: Huguet

* См. Принятые сокращения в конце Экскурса I.

Diverbe: перевод "diverbium"
Erumpre
Eveller
Facettement: Gdf
Festive: "teste festive" (перевод "festivom caput" – "милый человек"); FEW, XV – нач. XVII в.: "solennel"
Flabel: Gdf
Floccipendre: "mourir d'envie" (от *лат.* "flocci pendere" – "ни во что не ставить")
Par hercules: перевод "hercle"; TLF, Rabelais
Involer
Lepide: FEW
Lepidement: Gdf
Libert: Gdf
Ludiffyé: FEW: Jean Molinet
Magnifiquement: "en termes sublimes"; FEW (1549)
Megalense
Objurgue: Gdf
(S')oblecter: Gdf
Obscunder (от *лат.* "*obsecundare*")
Obsoner: Gdf
Obtundre: Gdf
Parasite: Gdf
Pensiter
Pessule: Gdf
Pol: перевод "edepol"
Pretexte: перевод "comoedia praetexta"
Prothase: форма "protase"; TLF, 1660
Pulpament
Queriter: Greimas et Keane (XVIe s.); Huguet Rabelais
Rogiter
Sacrilegue: FEW: только форма "sacrilège (1550)
Sceletreux: Gdf
Selleste: FEW: 1518 (со ссылкой на статьи П. Зюмтора и с пометой "единичное словоупотребление")
Sedulement: Gdf
Sevice
Splendidement: Gdf
Suffarcinee: Gdf
Sycophant: Gdf
Symbole: "contribution": Gdf: d'Aubigné; Huguet Ramus, d'Aubigné
Tabernaire: перевод "tabernaria"
Tibie: flûte
Toguee: перевод "togata"
Tybicine: FEW (с пометой "единичное слово употребление")

Принятые сокращения

FEW – *Wartburg W. von*. Französisches etymologisches Wörterbuch. Tübingen; Base 1948–1997. T. 1–25.

Gdf – *Godefroy F*. Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe a XVe siècle. P., 1881–1902. T. 1–10 (доступен в интернете).

Greimas et Keane – *Greimas A.J., Keane T.M.* Dictionnaire du moyen français. P., 1992.

Huguet – *Huguet E.* Dictionnaire de la langue française du XVIe siècle. P., 1925–1967. T. 1–7.

TLF – Trésor de la langue française du XIXe et XXe siècle (1789–1960) / Sous la direction c P. Imbs. P., 1971–1994. T. 1–16 (доступен в интернете).

Экскурс II

ФОРМА ПЕРЕВОДА И ПРЕДЕЛЫ СВОБОДЫ ПЕРЕВОДЧИКА

Перевод "Девушки с Андроса" отличается особенным формальны разнообразием; не случайно именно в заключении к этой комедии АП ср нил себя с Теренцием. Мы уже отметили, что здесь есть и прозаические сти, и немало вставных лирических стихотворений. 8-сложный купле парной рифмой преобладает лишь в трех сценах, причем и в них АП ва ирует форму, время от времени переходя от парной рифмы к опоясыв

щей или перекрестной; в других сценах 8-сложный куплет не используется или используется крайне ограниченно. Маловероятно, что тем самым АП стремился передать варьирование размеров оригинала: стих Теренция был восстановлен не сразу, и в конце XV в. многие издатели еще печатали текст комедий без разбиения на стихи, "в строку". Именно так выглядит текст во "Французском Теренции" и в издании Гвидо Ювеналиса. Г.У. Лоутон считает, что АП имел весьма смутные представления о стихотворной форме оригинала.

При переводе других комедий АП постепенно, как бы шаг за шагом, упрощает стихотворную технику. В переводе "Евнуха" кое-где еще заметна формальная изощренность: с известной регулярностью (в 8 случаях из 26) АП выделяет начала сцен, отмечая их строфами (8-стишиями, 10-стишиями и др.) или – в одном случае – вставным стихотворением ("жалобой"[106]). В четырех сценах изолированные 8-стишия встречаются не только в начале, но и в середине. Доминирующим размером уже в этом, следующем за "Девушкой с Андроса", переводе становится 8-сложник с парной рифмой. Время от времени АП разнообразит его, как и в "Девушке с Андроса", другими видами рифмовки, используя в концовках реплик и монологов (а иногда и внутри особенно длинных тирад) перекрестную или опоясывающую рифму. В следующей комедии – "Самоистязателе" – версификационная техника еще проще: здесь строфы открывают переводы только двух сцен[107]; часть одного монолога оформлена как баллада (I, 1, v. 53–67: Ch.: "Quamquam haec inter nos nuper notitia" – "Хотя у нас знакомство и недавнее" и т.д.). 8-сложник с парной рифмой занимает здесь еще большее место, но АП все еще оживляет его теми же способами, что и в "Евнухе". В переводах трех последних комедий ("Адельфы", "Формион", "Свекровь") строфических форм и вставных лирических стихотворений нет вовсе. В "Адельфах" перекрестная и опоясывающая рифмы еще выделяют, как и прежде, концовки некоторых монологов и реплик. В "Формионе" и "Свекрови" эти виды рифмовки исчезают полностью, за исключением концовок сцен (две сцены в "Формионе", а также самый конец тома – последняя сцена "Свекрови" – имеют еще более сложную концовку). В "Формионе" и "Свекрови" нередко проскальзывают бедные рифмы, близкие к ассонансу[108]. Не исключено, что такое упрощение версификационной техники было в определенной степени обусловлено изменением переводческой стратегии АП. Ясно, что выбор сложной стихотворной формы перевода внутренне связан со свободным отношением к оригиналу, и перевод "Девушки с Андроса" нас в этом убеждает. Мы прокомментируем лишь одно из проявлений этой переводческой свободы – то, как АП переводит краткие реплики.

Задумав, например, перевести какую-либо сцену "Девушки с Андроса" 8-стишиями, АП последовательно выдерживал этот принцип. Трудность представляли реплики, состоявшие из одного-двух слов, – таких у Теренция очень много. В отдельных, крайне редких, случаях АП пытался уложить в 8-стишие перевод нескольких кратких реплик, близкий к оригина-

лу[109]. Это довольно сложная задача, и можно предположить, что редк подобных решений объясняется этой причиной. Более вероятно, одн другое объяснение. Лирические стихи в форме диалога нередко б стилистически сниженными: таковы, например, многие баллады Д на[110]; подобными диалогами, составленными из отрывистых, в полс или того меньше, реплик, изобилуют и фарсы. АП же, судя по вс хочет противопоставить свой перевод "Девушки с Андроса" комиче поэзии и средневековым пьесам, избегая сниженного стилистичес регистра.

В подавляющем большинстве случаев АП разворачивает краткую лику в целое 8-стишие. Амплификация, отличающая стихотворный пер комедий в целом, в "Девушке с Андроса" принимает поэтому особенн кие формы.

V, 4, v. 919	АП
Si.: Sycophanta. Сикофант.	O, sicophant, traistre menteur,/ Remply de toute ment Decepteur, calumniateur,/ Homme seduit, meu par envie Letthes pour finir ta vie/ Ou les sicophantes sont mis,/ Le die puissant te conduiye/ Avecques tes autres amis. О, сикофант, предатель, враль,/ Человек, горазды ложь,/ Обманщик, клеветник,/ Движимый и вдохновля завистью,/ Пусть всемогущий бог наконец низведет т брегам Леты,/ Где ты окончишь свои дни/ Среди др сикофантов,/ Там, где им всем и место.
Cr.: Hem. Как?	Hem, quoy, sicophant? Que dys tu?/ Symon, me repute tu Homme debile de vertu/ Que je vueille estre sicophant?/ A l'a de ton enfant/ Tu dis mal, car quant je sçauroye/ Le cas de luy meschant,/ Ung mot dire n'en daigneroye. Гм, что? Сикофант? Как ты смеешь?!/ Симон, не ты/ Считаешь меня человеком/ Столь безнравствен Чтобы назвать сикофантом?/ Ты наносишь вред св собственному отпрыску, называя меня таким образом,/ если б я знал, что/ Принесу ему несчастье,/ Не пром бы ни слова[111].

В трех последних комедиях краткие реплики АП чаще всего пере кратко, не увлекаясь амплификацией. Некоторые из них не собраны вильный 8-сложный куплет: они не рифмуются или не составляют вм другими репликами 8-сложного стиха. При этом кажется, что АП стр ся сделать перевод близким к оригиналу[112]. Иногда при переводе таких ких реплик АП поддерживает ассонансную рифму внутренней[113]; мс известной уверенностью утверждать, что здесь он отдает предпочтени ности перевода, а не гармоничности стиха.

Увеличив во второй половине тома число стихов, состоящих из не ких реплик, АП стилистически сблизил свои переводы со сниженной

гической поэзией и фарсами. Однако известную дистанцию по отношению к ним он сохранил: в переводе "Адельфов", например, удельный вес стихов, состоящих из нескольких реплик, приблизительно в два раза меньше, чем в "Фарсе о Патлене"[114]. В целом стиль АП и во второй половине тома далек от разговорного, "рубленого" стиля фарсов.

Примечания

[1] *Lawton H.W.* Térence en France au XVIe siècle, éditions et traductions. P., 1926. T. 1. P. 368–390 (Le Therence de Verard: la traduction en prose), 391–425 (Le Thérence de Vérard: la traduction en vers). Ср. также нашу статью: *Evdokimova L.* La traduction en vers des comédies de Térence dans l'édition d'Antoine Vérard: le choix du style et du destinataire // "Pour acquerir honneur et prix". Mélanges de Moyen Français offerts à Giuseppe Di Stefano. Montréal, 2004. P. 111–121.

[2] Полнотой отличался, например, и перевод "Утешения Философией" Жана де Мена, также, видимо, обращенный к просвещенному читателю; см. о нем, в частности, в нашей статье: *Евдокимова Л.В.* Эволюция прозаического и стихотворного перевода в XIII–XIV веках. Несколько старофранцузских переложений "Утешения Философией" Боэция // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения. М., 2002. С. 117 и след. Там же см. библиографию; см. также: *Evdokimova L.* La traduction en vers et la traduction en prose à la fin du XIIIe et au début du XIVe siècle: quelques lectures de la *Consolation* de Boèce // Le Moyen Age. 2003. Vol. 109. P. 237–260.

[3] О соотношении обоих переводов с латинским текстом оригинала, опубликованном Вераром, см. в нашей статье I.

[4] В старофранцузском языке (т.е. в языке XII–XIII вв.) местоимение "cil" ("cele") сохраняло в отличие от других функции личного. См.: *Hasenohr G.* Introduction à l'ancien français. P., 1990. P. 57.

[5] Ср. также:

ДА, I, 3, v. 223: Da.: hanc eiectam ту, которую выбросило...	ceste jeune Glicerium (...) gectee (...) hors de l'eau эту юную Гликерию, которую выбросило (...) из воды
Ад., II, 2, v. 238: Sa.: ut hanc mi eripere чтобы похитить ее у меня	me oster ma femme чтобы похитить у меня мою женщину
Ад., III, 2, v. 332: So.: sine hac без нее	sans ma fille без моей дочери
Ев., V, 2, v. 849: Ch.: Quid mea autem? Что там моя?	Que fait mamye Pamphile? Что делает моя подруга Памфила?
Ев., V, 2, v. 888: Ch.: hanc uxorem duxero женюсь на ней	Pamphile на Памфиле

[6] Ср. также:

Ад., II, 2, v. 253: Sa.: Quid quod te oro? Ришя: Je te prie que je sache que tu auras fait et brief.	Как же с просьбой? Ришя: Попрошу тебя поскорее собщить мне, что тебе удастся сделать.
Ев., III, 1, v. 418: Gn.: Quid ni esset? Ришя: Ce eust esté grant merveille s'il eust sceu que respondre.	А как иначе? Ришя: Было бы удивительно, если бы он знал, что ответить.
ДА, III, 1, 474: Si.: Hui, tam cito? [Реплику произносит Симон, который слышит крики роженицы и думает, что роды мнимые.] Ришя: Ce n'est pas a moy. Ce n'est pas assez subtillement fait.	Так скоро? Ришя: Меня этим не возьмешь. Не слишком-то хитро.

[7] Здесь и далее [TF] отсылает к латинскому тексту комедий из тома Верара (Therence en françois). См.:

[TF], Ад., II, 4, v. 287: Ct.: quando bene successit Ришя: puisque nous avons jouy de notre entreprinse a nostre honneur	поскольку удалось Ришя: поскольку мы осуществили наше предприятие к нашей выгоде
[TF], Ад., III, 1, v. 295–297: Ca.: Here gnate melius fieri haud potuit quam factum est, hera... Ришя: Ha, Ma dame, il ne print oncques mieulx a fille nee de femme quant elle rencontra ung tel homme qui a eu son pucelage.	Госпожа, едва ли с твоей дочерью могло случиться нечто лучшее, чем то, что случилось... Госпожа, лучшего и не могло случиться со смертной девушкой, нежели встретить такого мужчину и вручить ему свою невинность.

[8] Ср.: этот – "is, ea, id", "hic, haec, hoc":

ДА, IV, 2, v. 693: My.: ea res est так и есть	Certes, Pamphile, tu as dit la chose Конечно, Памфил, ты прав
ДА, V, 1, v. 831: Si.: eius labore atque eius dolore ее страданием и мукой	a la douleur et la labeur de ma fille мукой и страданием моей дочери
ДА, IV, 2, v. 703: Da.: Hoc (...) effectum Этого (...) результата	l'effect de ce que j'ay pensé результата, о котором я думал
Ад., III, 2, v. 312: Ge.: iram hanc этот гнев	toute celle grant marriçon que j'ay en mon cueur ...этот сильный гнев, который мной овладел

Тот, этот – "ille", "iste":

Ад., III, 2, v. 311: Ge.: illam totam familiam всю ту семью	...toute celle famille de Eschin et de ses parens ...всю семью Эсхина и его родни
Ад., III, 2, v. 312: Gn.: illam miseriam ту грусть	toutes les joyes et douleurs все радости и грусти
Ев., III, 1, v. 434–435: Th.: purgon ego me de istac Thaïdi,/ Quod eam me amare suspicatast? оправдываться ли мне перед Фаидой,/ В том, что она заподозрила, будто я в эту-то влюблен?	Purge moy envers Thays de celle souspeçon qu'elle a eu que je aymasse la belle fille que je luy ay envoyé. Оправдай меня перед Фаидой: она заподозрила, будто я влюблен в красавицу рабыню, которую ей послал.
Ад, II, 4, v. 275: Ae.: ut istaec prohibeant что удерживают от этого.	...qu'ilz nous deffendent de tel inconveniens. ...что удерживают нас от таких бед.

Такой – "tantus":

Ад., III, 1, v. 297: Ca.: ex tanta familia из такой семьи	de si haute famille из такой хорошей семьи

Что, что-нибудь, всякое, все – "quod", "nil", "quidvis":

Ев., III, 3, v. 529: Ch.: dicat quod volt скажет, чего хочет	me dye entierement et par ordre расскажет мне все по порядку
ДА, IV, 3, v. 716: My.: Nilne esse proprium quoiquam! Есть ли в человеке что-нибудь постоянное!	Est il nulle chose si propre a quelconque personne ou il n'y ait a dire! Есть ли в человеке хоть что-нибудь, в чем его нельзя было бы упрекнуть!
ДА, V, 3, v. 902: Si.: Quidvis cupio все, что желаю	...je desire et faiz tout ce que tu veulx ...я желаю и делаю все, что ты хочешь

[9] Ср. также:

Ад., III, 2, v. 352: So.: nostro Simulo нашему Симулу	de mon mary Simulus моему мужу Симулу

Ев., V, 2, v. 840: Ch.: Apud Antiphonem У Антифона	chez mon compaignon Antiphon у моего друга Антифона

[10] Ср. также:

ДА, V, 1, v. 834: Si.: Per ego te deos oro Молю тебя богами	Je te prie pour Dieu, mon amy Chremes Молю тебя, Хремет, мой друг
ДА, V, 3, v. 899: Pa.: Hoc modo te obsecro Об одном тебя прошу	Une chose te requier, mon treschier pere Об одном тебя прошу, мой дорогой отец
ДА, V, 4, v. 903: Cr.: Mitte orare. Перестань просить.	Je te prie, Pamphile, ne me prie plus. Прошу тебя, Памфил, больше не обращайся ко мне с просьбами.
ДА, V, 4, v. 940: Pa.: Dignus es/ Cum tua religione odium. Ты достоин ненависти/ За все твои сомнения.	Haa, Chremes, tu es digne de haine avecques toute ta religion. Ах, Хремет, ты достоин ненависти за твое усердие.

[11] Ср.: [TF], Ch.: "Misit porro orare/ Ut venirem secundo. Aut dicat quid velit/ Aut molesta ne siet" (Ев., III, 3, v. 528–529; "Посылает за мной,/ Чтобы я опять пришел. Пусть или скажет, чего хочет,/ Или не надоедает"); "Elle m'a mandé maintenant que je reviengne derechief. Je reviens. Mais quant je seray devers elle, me die entierement et par ordre..." ("Теперь послала за мной, чтоб я опять пришел. Я возвращаюсь. Но когда я буду у нее, пусть расскажет мне все по порядку...").

[12] Ср.: Ch.: "ubi friget" (Ев., III, 3, v. 517; "не клеится беседа"); "Et apres qu'elle se fut teue une piece..." ("И после того, как она немного помолчала...").

[13] Ср. также:

Ев., V, 2, v. 840: Ch.: Apud Antiphonem У Антифона	Chez mon compaignon Antipho ou je cuidoie changer mon habillement У моего друга Антифона, где я надеялся переодеться
[TF], Ев., V, 2, v. 864–865: Th.: At tu indignus quid faceres tamen. Такой поступок тебе не к лицу.	Tu n'es pas digne, Cherea de le me faire veu le bon lieu dont tu es. Такой поступок, Херея, тебя недостоин: ведь ты из приличной семьи.

[14] Ср. также: Gl.: "Juno Lucina" (ДА, III, 1, v. 473; "Юнона-Луцина"); "Juno, deese d'enfanter Lucina..." ("Юнона, зовущаяся родовспомогательницей Луциной").

[15] Ср. замену латинской божбы и клятв (включающую упоминания античных богов) христианской божбой и модальными словами:

ДА, II, 6, v. 440: Da.: Nil hercle Нисколько, клянусь Геркулесом	Nenny, se dieu plaist Нисколько, слава Богу
ДА, IV, 3, v. 731–732: Da.: Move ocius te, ut quid agam porro intelligas./ Proh Juppiter Ради Юпитера,/ Поторапливайся, а то не поймешь, что делаю.	Pour dieu, avance toy affin que tu entendes petit a petit ce que je fais. Ради Бога, поторапливайся, а то не поймешь, что делаю.

Ср. также перевод клятвы модальными словами:

[TF], Ев., III, 5, v. 562: Ch.: Immo te obsecro hercle Заклинаю тебя именем Геркулеса	Mais je te requier tant que je puis Умоляю тебя изо всех своих сил

Ср. также перевод модальных слов христианской божбой:

ДА, IV, 3, v. 724: My: Quid nam incepturu's Но что же ты задумал?	Saincte Dame, qu'est ce tu veulx faire? Пресвятая Дева, что ты задумал?

16 Ср.:

Ад., V, 7, v. 904–905: Ae.: Cupio: verum hoc mihi moraest:/ Tibicina et hymenaeum qui cantent. Стремлюсь,/ Да вот задержка у меня: флейтистки нет,/ И гименей петь некому.	Helas, mon pere, je le desire fort, mais une chose me fait tant demourer. Les menestrieulx ne sont point venus. Ах, отец мой, только этого и хочу, одно заставляет меня медлить: менестрели опаздывают.
Ад., V, 7, v. 906–907: De.: Missa haec face,/ hymenaeum turbas lampadas tibicinas... Да оставь ты все это,/ Гименей: суматоху, факелы, флейтисток.	Laisse moy toutes ces choses: tabourins, cimbales, clarons et trompectes. Да оставь ты это: барабаны, кимвалы, рожки и трубы.

17 Ср.: Chr.: "dionysia" (Сам., I, 1, v. 163; "дионисии"); "les festes et solennitez de Bacchus" ("празднества и торжества, посвященные Вакху"); французский перевод является в данном случае глоссой, которая обычно сопровождала этот стих Теренция. В переводе "Свекрови" (III, 2, v. 338) Рипп оставляет без какого бы то ни было комментария упоминания Эскулапа и божества Спасения: So.: "Et pour ce je te prie, Esculapius, et toy, Salut..." ("Поэтому прошу тебя, Эскулап, и тебя, Спасение...").

[18] Ср.:

ДА, V, 4, v. 930: Cr.: hoc certo scio,/ Rhamnusium se aiebat esse. Это знаю наверняка,/ Говорил, что житель Рамнунта.	Je sçay bien cecy certainement qu'il disoit qu'il estoit de Ramnuse. [Тот же смысл.]
Ев., III, 4, v. 539: An.: Heri aliquot adulescentuli coimus in Piraeo... Вчера несколько нас юношей встретилось в Пирее...	Vray est que hier aucuns adolescens que nous estions convenismes et apointasmes que au jourduy disnerions ensemble en Piré. По правде, вчера мы, несколько юношей, встретились и условились поужинать вместе в Пирее.

[19] О дублетах см., в частности, в нашей статье: *Евдокимова Л.В.* Эволюция прозаического и стихотворного перевода... С. 120. Там же приводится библиография. Ср.:

Ев., V, 2, v. 851: Th.: Satin id tibi placet? Ты доволен этим?	Et as tu bien fait? Te plaist il bien? Хорошо поступил? Доволен?

[20] Термин Л. Лофштедт (*Löfstedt L.* La réduplication synonymique de Jean de Meun dans sa traduction de Végèce // Neuphilologische Mitteilungen. 1976. T. 77).

[21] Ср. также:

[TF], Ад., II, 2, v. 246: defraudet обирает	il se mocque de moy et me fraulde смеется надо мной и обирает
Ад., II, 2, v. 250: amicitia mea моею дружбою	d'amitié ne d'acointance дружбой и знакомством

[22] Такой характер словоупотребления присущ Ринну и в целом – не только в тех случаях, когда он использует дублетные пары; ср., например:

[TF], Ад., II, 4, v. 266: Ae.: opportune: te ipsum quaerito. Ты кстати: я тебя ищу.	Thesipho, je te querroy opportunement ["querrir": 1377 (TLF)] Тезифон, тебя-то я как раз и ищу.
Ад., III, 2, v. 334: So.: ...ut liceret hanc se uxorem ducere. ...чтобы ему можно было жениться на ней.	...qu'il luy fust licite de l'espouser. ["licite": 1310 (TLF)] [Тот же смысл.]

[23] Ср.:

[TF], ДА, IV, 4, v. 751: My.: Hau ! (=Ox!)	Рипп: Hau!
ДА, IV, 4, v. 754: Da.: Hahahae! (Ха-ха-ха!)	Рипп: Hahahe!
[TF], ДА, V, 4, v. 945: Pa.: Heus, Chreme, quid queris? Ну, Хремет, что здесь думать?	Рипп: Heus, Chremes, ce que tu demandes. Heus, Хремет, то, что ты спрашиваешь.
Ад., III, 2, v. 326: So.: Hem./ Perii. Ох./ Беда!	Рипп: Hem. Je suis perdue. Гм. Беда!
Ад., II, 4, v. 266: Ae.: Ehem (=Эй!)	Рипп: Enhem...
[TF], Ад., II, 2, v. 242: Sa.: Hei mihi... Горе мне...	Рипп: Hey a moy *Hey* мне.

Рипп также не раз переводит словом "поступай" латинское "*age*" ("ну", "давай"), т.е. воспринимает это слово в его исходном значении – как повелительную форму глагола "agere" (ср.: Ae.: "Age inepte" (Ад., II, 4, v. 271; "Ну, глупо"); "Fay sotement"; "Поступай глупо").

[24] Ср.:

Ад., III, 1, v. 294: So.: Solus mearum miseriarumst remedium. В беде мне он лишь утешение.	Helas, il est le seul reconfort et remede de mes douleurs. [См. основной текст.]
Ад., III, 2, v. 299: Ge.: Nunc illud est... Дела какие!	Helas, ores est maintenant la chose en tel point... [См. основной текст.]
Ев., V, 2, v. 851: Ch.: Era, factum. Да, госпожа моя.	Helas, ma dame, si suis. [См. основной текст.]
Ев., IV, 3, v. 653–654: Py.: Rogas me? Eunuchum quem dedisti nobis quas turbas dedit! Спрашиваешь? Наделал суматохи нам твой евнух!	Helas, quelles tribulacions et paines il nous a donnees. Увы, какие мучения и страдания он нам доставил!

[25] См. соответствующую статью в словарях старофранцузского языка: *Godefroy F*. Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle. Complément. P., 1898. T. 9; *Tobler A., Lommatzsch E*. Altfranzösisches Wörterbuch. Wiesbaden, 1951–1989. T. 1–9; ср. также: *Greimas A.J., Keane T.M*. Dictionnaire du moyen français. P., 1992 (здесь содержится только статья к первому компоненту словосочетания – междометию *he* – "увы", "ох").

[26] *Huguet E*. Dictionnaire de la langue française du XVIe siècle. Genève, 1989. T. 1–7 (репринт) (например: "Que chacun danse, helas! d'un joyeux cœur!" – "Ах, пусть все пускаются в пляс с веселым сердцем!"; Les Marguerites: Chansons spirituelles, III, 145) и т.д. Подобное употребление сохраняется и в дальнейшем, хотя остается редким, ср. соответствующую статью в словаре: "Le Trésor de la langue française informatisé", где приводится следующий пример из переписки Ламартина: "Nous restons à Athènes quelques jours: on y est fort sûrement et fort bien, hélas! Parce

[18] Ср.:

ДА, V, 4, v. 930: Cr.: hoc certo scio,/ Rhamnusium se aiebat esse. Это знаю наверняка,/ Говорил, что житель Рамнунта.	Je sçay bien cecy certainement qu'il disoit qu'il estoit de Ramnuse. [Тот же смысл.]
Ев., III, 4, v. 539: An.: Heri aliquot adulescentuli coimus in Piraeo... Вчера несколько нас юношей встретилось в Пирее...	Vray est que hier aucuns adolescens que nous estions convenismes et apointasmes que au jourduy dinerions ensemble en Piré. По правде, вчера мы, несколько юношей, встретились и условились поужинать вместе в Пирее.

[19] О дублетах см., в частности, в нашей статье: *Евдокимова Л.В.* Эволюция прозаического и стихотворного перевода... С. 120. Там же приводится библиография. Ср.:

Ев., V, 2, v. 851: Th.: Satin id tibi placet? Ты доволен этим?	Et as tu bien fait? Te plaist il bien? Хорошо поступил? Доволен?

[20] Термин Л. Лофштедт (*Löfstedt L.* La réduplication synonymique de Jean de Meun dans sa traduction de Végèce // Neuphilologische Mitteilungen. 1976. T. 77).
[21] Ср. также:

[TF], Ад., II, 2, v. 246: defraudet обирает	il se mocque de moy et me fraulde смеется надо мной и обирает
Ад., II, 2, v. 250: amicitia mea моею дружбою	d'amitié ne d'acointance дружбой и знакомством

[22] Такой характер словоупотребления присущ Рипппу и в целом – не только в тех случаях, когда он использует дублетные пары; ср., например:

[TF], Ад., II, 4, v. 266: Ae.: opportune: te ipsum quaerito. Ты кстати: я тебя ищу.	Thesipho, je te querroy opportunement ["querrir": 1377 (TLF)] Тезифон, тебя-то я как раз и ищу.
Ад., III, 2, v. 334: So.: ...ut liceret hanc se uxorem ducere. ...чтобы ему можно было жениться на ней.	...qu'il luy fust licite de l'espouser. ["licite": 1310 (TLF)] [Тот же смысл.]

[23] Ср.:

[TF], ДА, IV, 4, v. 751: Му.: Hau ! (=Ох!)	Рипп: Hau!
ДА, IV, 4, v. 754: Da.: Hahahae! (Ха-ха-ха!)	Рипп: Hahahe!
[TF], ДА, V, 4, v. 945: Pa.: Heus, Chreme, quid queris? Ну, Хремет, что здесь думать?	Рипп: Heus, Chremes, ce que tu demandes. Heus, Хремет, то, что ты спрашиваешь.
Ад., III, 2, v. 326: So.: Hem./ Perii. Ох,/ Беда!	Рипп: Hem. Je suis perdue. Гм. Беда!
Ад., II, 4, v. 266: Ae.: Ehem (=Эй!)	Рипп: Enhem...
[TF], Ад., II, 2, v. 242: Sa.: Hei mihi... Горе мне...	Рипп: Hey a moy *Hey* мне.

Рипп также не раз переводит словом "поступай" латинское "*age*" ("ну", "давай"), т.е. воспринимает это слово в его исходном значении – как повелительную форму глагола "agere" (ср.: Ae.: "Age inepte" (Ад., II, 4, v. 271; "Ну, глупо"); "Fay sotement"; "Поступай глупо").

[24] Ср.:

Ад., III, 1, v. 294: So.: Solus mearum miseriarumst remedium. В беде мне он лишь утешение.	Helas, il est le seul reconfort et remede de mes douleurs. [См. основной текст.]
Ад., III, 2, v. 299: Ge.: Nunc illud est... Дела какие!	Helas, ores est maintenant la chose en tel point... [См. основной текст.]
Ев., V, 2, v. 851: Ch.: Era, factum. Да, госпожа моя.	Helas, ma dame, si suis. [См. основной текст.]
Ев., IV, 3, v. 653–654: Py.: Rogas me? Eunuchum quem dedisti nobis quas turbas dedit! Спрашиваешь? Наделал суматохи нам твой евнух!	Helas, quelles tribulacions et paines il nous a donnees. Увы, какие мучения и страдания он нам доставил!

[25] См. соответствующую статью в словарях старофранцузского языка: *Godefroy F.* Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle. Complément. P., 1898. T. 9; *Tobler A., Lommatzsch E.* Altfranzösisches Wörterbuch. Wiesbaden, 1951–1989. T. 1–9; ср. также: *Greimas A.J., Keane T.M.* Dictionnaire du moyen français. P., 1992 (здесь содержится только статья к первому компоненту словосочетания – междометию *he* – "увы", "ох").

[26] *Huguet E.* Dictionnaire de la langue française du XVIe siècle. Genève, 1989. T. 1–7 (репринт) (например: "Que chacun danse, helas! d'un joyeux cœur!" – "Ах, пусть все пускаются в пляс с веселым сердцем!"; Les Marguerites: Chansons spirituelles, III, 145) и т.д. Подобное употребление сохраняется и в дальнейшем, хотя остается редким, ср. соответствующую статью в словаре: "Le Trésor de la langue française informatisé", где приводится следующий пример из переписки Ламартина: "Nous restons à Athènes quelques jours: on y est fort sûrement et fort bien, hélas! Parce

que c'est le seul pays où les Turcs soient encore et maintiennent ordre et sécurité" (Corresp., 1832. P. 296); другие примеры употребления "hélas", которые цитируются в этом словаре, включают, на наш взгляд, семантический компонент "сожаления".

[27] ДА, V, 4, v. 942: Ch.: "Quod, Crito?" ("Какое, Хритон?"); "Helas, Crito, quel estoit il?"

[28] Ев., IV, 3, v. 663: Py.: "Vise amabo, num sit?" ("Взгляни, пожалуйста, там ли он"); ср. перевод А. Артюшкова: "Пойди, взгляни, пожалуйста"; "Helas, mon amy, regarde s'il y est".

[29] Так, в одной реплике "helas" передает латинское "eho" ("ну", "что", "эй"). Ср.: ДА, V, 4, v. 931: Ch.: "Utinam id sit,/ Quod spero. Eho, dic mihi,/ Quid eam tum?" ("Только бы богу было угодно и случилось так, как я надеюсь! Ну, как он там ее называл?"); "Plaise a Dieu que ce soit ce que je espere. Helas, dy moy que disoit il de ceste fille?" ("Ну [= "helas"]), скажи мне, что он говорил об этой девушке..." – говорит в переводе Риппа старец, желающий обрести утраченную дочь). Ср. также перевод латинских междометий "hem" ("о", "гм") и "heus" ("эй", "послушай"):

ДА, V, 4, v. 928–929: Pa.: Hem,/ Perii. Ох, Пропал. [Ср. перевод А.В.Артюшкова: Ой, беда моя!]	Helas, je suis perdu! Пропал, увы!
Ев., I, 2, v. 102: Pa.: Verum heus, tu, hac lege tibi meam astringo fidem. Ну, хорошо,/ Вот тебе мое слово.	Helas, mais toy, vrayment je te baille ma foy... Увы, но тебе-то, в самом деле, в этот раз даю слово...

[30] См. об этом произведении: *Евдокимова Л.В.* Natura, Ars, Imitatio. Образ "совершенного" поэта в произведениях двух великих риториков // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения. С. 381–411; см. также: *Evdokimova L.* L'image du "poète parfait" dans "Les Douze Dames de Rhétorique" // Le Moyen français. Vol. 51–53: Actes du Colloque international, Université McGill, 2–4 octobre 2000. Montréal, 2002. P. 263–277; *Doudet E.* Poétiques en mouvement: le beau "débat" des Douze Dames de Rhétorique // Etudes de Lettres. 2002. N 4: Poétiques en transition: entre Moyen Age et Renaissance. P. 83–103; *Evdokimova L.* Des Douze Dames de Rhétorique à la Complainte: le prolongement du débat littéraire dans la réponse de Jean Robertet // Ibid. P. 111–128.

[31] Цит. по: Les Douze Dames de Rhétorique / Ed. L. Batissier. Moulins, 1838 (пагинация отсутствует). Приведенная цитата содержится в послании, завершающем эту переписку: "Lettres de renvoy final de George Chastellain a Maistre Johan Robertet, sécrétaire de Monseigneur le duc de Bourbon". Недавно опубликованное издание "Двенадцати подруг Риторики" осталось мне, к сожалению, недоступным: *Georges Chastellain, Jean Robertet, Jean de Montferrant.* Les Douze Dames de Rhétorique / Ed. D. Cowling. Genève, 2002.

[32] "Tout langaige elegant est approuvé par l'antiquité du temps qui fut dict, pour l'auctorité de celui qui l'a dit, pour la raison ou sentence qu'il contient, et pour la commune acoustumance de parler de gens entendus" (*Fabri P.* Le Grand et vrai art de pleine rhétorique / Publié avec introduction, notes et glossaire par A. Héron. Genève, 1969. P. 22).

[33] См.: "Les moyens termes sont ceulx qui sont communs et applicables tant aux haultes que aux moyennes et basses substances" (*Fabri P.* Op. cit. P. 28–29).

[34] Сатира I, ст. 106–107 цитируется в переводе М. Дмитриева. Ср. текст Фабри: «Et soyez certains que le plus beau langaige qui soit, c'est le commun et familier qui n'est de haultz termes trop scabreux et escumez du latin, ou de bas termes barbares, ou ne sont cogneuz que en ung lieu, car comme dict Orace: "Est modus in rebus, sunt certi denique fines,/ Quos ultra citraque nequit consistere rectum"» (*Fabri P.* Op. cit. P. 205).

[35] Ср.:

Теренций	Риш	АП
[TF], ДА, II, 1, v. 329–331 Pa.: Audi nunc iam, Carine. Ego neutiquam officium liberi esse hominis puto cum is nihil mereatur, postulare id gracie poni sibi. Па.: Послушай-ка./ Полагаю я, не должен благородный человек/ Требовать признательности, раз не заслужил ее.	Carin, escoute moy maintenant. Je ne cuide point que ce soit office de homme liberal de donner une chose de quoy il n'a cure... Харин, послушай меня теперь. Я не думаю, что благородный человек обязан делать подарки, которые ему не приносят выгоды.	Carin, escoute doulcement,/ Je ne crois point propos final/ Que office d'homme liberal/ Soit donner ce qu'il ne veult point... Харин, послушай, будь любезен./ Не думаю, что обязанность/ Благородного человека/ Состоит в том, чтобы делать подарки, которые ему не хочется делать...
ДА, III, 2, v. 502 Da.: Quasi tu dicas, factum id consilio meo. Да.: Выходит, будто по моей указке сделано.	Aussi comme se tu voulsisses dire que cecy a esté fait par mon conseil. И ты, кажется, хотел бы сказать, что это было сделано по мой указке.	Ainsi que se voulsisses dire/ Que tout cecy ait esté fait/ Par mon conseil. Итак, ты, кажется, хотел бы сказать,/ Что это было сделано/ По моей указке.
ДА, III, 2, v. 505 Da.: Itaque hercle nil iam muttire audeo. Да.: Так, черт возьми, мне и пикнуть нельзя.	Ainsi je ne te ose tinter ne dire ung seul mot. Так я не посмею ни пикнуть, ни сказать словечко.	Ainsi je n'ose seulement/ Te dire ung seul mot ne tinter. Так я не посмею/ Ни пикнуть, ни сказать тебе словечко.

Г.У. Лоутон не усматривает никакой зависимости АП от перевода Гильома Риша, подчеркивая, что ошибки переводчиков были различными (*Lawton H.W*. Op. cit. P. 358).

[36] Слово "parabolle" ("притча", "вымысел", "выдумка"), употребленное здесь АП, нуждается в комментарии. Отстаивая достоинства христианской поэзии, Пьер Фабри, уже упоминавшийся выше, пишет вслед за другими авторами, что ее украшению служат "притчи" ("parabolles"), «скрывающие важные тайны под темной оболочкой. ⟨...⟩ Древние уверяют, например, что Аполлон и его девять муз покровительствуют поэтам. Если греческое имя Аполлон перевести на латинский язык, получится "Unicus Deus", что означает Единый Бог ⟨...⟩. Выходит, поэты и вправду находятся под покровительством Аполлона, иначе Единого Бога» (*Fabri P*. Op. cit. P. 12). В согласии с идеями своего времени Фабри понимает под "притчами" или "вымыслом" антикизирующий орнамент – например, имена языческих богов, которые следует толковать аллегорически. В "Прологе" слово "parabolle" употреблено там, где автор рассуждает о свойствах правильной и украшенной речи, и можно было бы думать, что его значение близко к тем, которые актуализованы в риториках и поэтиках этого времени (в ча-

стности, у Фабри), если бы в самом стихотворном переводе оно не использовалось, причем неоднократно, в значении куда более сниженном и бытовом: "хитроумная интрига", "обман", с помощью которого один персонаж комедии обводит вокруг пальца другого. (Нельзя не отметить при этом, что интересующий нас термин каждый раз появляется в переводах как рифма к "parolle" – "слово", и таким образом, в какой-то степени вынужденно.) Не исключено, что, употребляя слово "parabolle", АП имел в виду не аллегории, но хитросплетения комедийной интриги; быть может, в "Прологе" он воспользовался модным термином предренессансной поэтики, не вполне понимая его значение, и вложил в этот термин иной смысл. Ср. использование термина "parabolle" в переводах комедий:

ДА, V, 4, v. 925: Si.: Fabulam inceptat. Начал сказку!	Vela il commence une fable (...) le vieillart ingenieux/ Cuide (...) Nous repaistre de parabolles. Хитроумный старик (...) Вот начал свою сказку./ Думает (...) Кормить нас баснями.

Примеры такого словоупотребления у АП постоянны.

[37] Le Jardin de plaisance et fleur de rhetorique / Reproduction en fac-similé de l'édition publiée par Antoine Vérard vers 1501: 2 vol. P., 1910.

[38] Параграф, посвященный синонимам, включен у Несчастливца в раздел о "недостатках" речи и следует непосредственно за определением апокопы (т.е. сокращенного написания слова: например, "onc" вместо "oncques", "peur" вместо "paour" – два возможных написания слов "однажды" и "страх"). Краткая форма слова вообще-то может рассматриваться как изъян произведения, однако удобна для автора, ищущего нужную рифму. По этой причине Несчастливец благосклонен и к синонимам: "Ainsi se font, forment, produisent./ Permettent, commettent, conduisent/ Synonimes par dictions/ Aians significations/ Unies, pareilles, sortables./ Equivalentes ou semblables/ Comme ay dit et comme instructeur./ Maistre, regent, recteur, docteur/ Ou prudent, discret, sapient./ Ingenieux, saige et scient" ("Таким образом находятся, образуются, изобретаются./ А также действуют, способствуют, помогают/ Слова-синонимы./ Имеющие значения/ Одинаковые, подобные, близкие./ Взаимозаменимые или схожие./ Как о том и сказал я: учитель,/ Мэтр, наставник, педагог, воспитатель/ Или еще: человек осторожный, осмотрительный, образованный,/ Изобретательный, умный и знающий"). Ср. также строки, которые Несчастливец посвящает латинизмам: "L'on se peult aider touteffois/ De termes latins entre clers/ De cler a cler souventeffois/ Mais encore faut il plus clers/ Termes et aussi plus apers./ Autrement ne se doivent mettre./ Si ce n'est entre gens expers..." ("Во всяком случае, если обращаешься к людям ученым./ Если человек образованный говорит со своим собратом./ Дозволяется порой пустить в ход латинизм./ Иначе надо брать слово более ясное./ Более понятное./ Латинизмы допустимы только в просвещенном обществе").

[39] Перевод "Девушки с Андроса" отличается наибольшим формальным разнообразием и наибольшей вольностью; в дальнейшем АП постепенно упрощает стихотворную технику и меньше отступает от оригинала. Подробнее см. Экскурс II.

[40] Ср.:

ДА, IV, 4, v. 754–756: Da.: Hahahae./ Mirum vero, impudenter mulier si facit/ Meretrix? Ха-ха! Разве странно, что женщина-блудница/ Так бесстыдно поступает?	Ha, c'est pour rire./ Ainsi doit dire./ C'est ton office/ De meretrice/ Pour l'honneur d'autruy desconfire. Ха, ну, смех./ Ровно так говорят/ И поступают обычно блудницы./ Чтобы запятнать порядочных людей.

ДА, IV, 4, v. 751: Da.: Dictura es quod rogo? – My.: Au. Дав: Будешь отвечать, что спрашиваю? Мисида: Ох!	Da.: Dy, Misis, tu nous le dois dire/ Ce que je demande. Mi.: Helas, Sire,/ Tant tu es ung bon vaillant maistre. Дав: Скажи, Мисида,/ Отвечай, что спрашиваю. Мисида: Увы, господин,/ Вы столь добры...
Ад., II, 2, v. 242: Sa.: Ei mihi... Горе мне...	He, que je seuffre de douleur/ Quant telles parolles j'escoute... Горе, какая боль пронзает меня/ При этих словах...
Ад., III, 2, v. 326–327: So.: Hem,/ Perii, qua re? Ох! Беда! За что?	Ha, je suis perdue! Ох, беда!

[41] Ср., кроме того, переводы других эллиптичных конструкций:

Ад., II, 2, v. 244: Sa.: Pudet nil? Не стыдно?	Cest Eschinus n'a quelque honte/ De me rabatre de mon compte/ Que la pucelle m'a cousté/ La moytié, je l'ay bien noté,/ Et sont les signes evidens. Этот Эсхин безо всякого стеснения/ Норовит заплатить мне вдвое меньше/ Того, во что стала мне рабыня,/ Я ведь вижу,/ Всё на это указывает.
Ад., II, 2, v. 246: Sa.: Nusquam abeo. Никуда не уезжаю.	Et pourtant puis que je m'y metz/ En aucun lieu je n'yray iamais/ Marchander tant que je voirray/ Comme de ce cas cheviray/ Et ce que justice en dira. Раз уж я вмешался в это дело,/ Никуда не поеду/ Торговать, пока не пойму,/ Как из этого выпутаться/ И что об этом скажет суд.
ДА, V, 3, v. 875: Pa.: Ita praedicant. Так говорят.	Les hommes le preschent ainsi/ Qui dient sans quelque doubtance/ Que nee de ce lieu icy/ Elle est et nourrie d'enfance,/ Je n'en ay autre cognoissance/ Si non par le commun rapport/ De plusieurs qui de sa naissance/ Dient avoir ferme recort. Так люди говорят,/ Уверяют, что она местная,/ Здесь росла в детстве,/ Знаю об этом со слов/ Тех, кто хорошо помнит о том,/ Где она родилась.

[74] Ср.:

Ев., III, 5, v. 550: Ch.: Pro Juppiter Клянусь Юпитером	Par Jupiter qui seignerie aux cieulx... Клянусь Юпитером, который царствует на небесах
Ев., III, 2, v. 466: Pa.: hercle Именем Геркулеса	Par hercules [То же.]
[TF], ДА, IV, 4, v. 770: My.: Diis pol habeo gratias Поллукс, благодарю богов	Pol je jure que a ceste fois/ J'ay rendu graces aux dieux Поллукс, клянусь, что в этот раз/ Я благодарна богам

АП постоянно переводит *лат.* "hercle" именно так.

[75] Ср.: Ae.: " Cupio: verum hoc mihi moraest:/ Tibicina et hymenaeum qui cantent" (Ад., V, 7, v. 904–905; "Стремлюсь,/ Да вот задержка у меня: флейтистки нет./ И гименей петь некому"); "Et me tarde que je ne oys bruyre/ La tybicine et la lyre/ Chantans quelques chant nuptial" ("Тяну,/ Потому что не слышно ни флейтистки, ни лиры,/ Играющих брачную песнь"). Ср. цитируемый выше перевод Риппа (примеч. 13).

[76] Ср.:

Ев., III, 5, v. 583: Ch.: virgo in conclavi sedet девушка сидит в запертом покое	La pucelle belle a merveille/ Assise est dedans le conclave. Моя несравненная красавица/ Сидит в запертом покое.
[TF], Ев., III, 5, v. 598: An.: flabellum tenere держать опахало	Tenir ung flabel et venter держать опахало и махать им.
Ев., III, 5, v. 602: Ch.: Ego limis specto sic per flabellum Искоса гляжу так сквозь опахало	En regardant par l'adventoyre et flabel Глядя сквозь веер и опахало
Ев., III, 5, v. 603: Ch.: Pessulum ostio obdo Закрываю дверь на задвижку	La ou je voy estre ung pessule,/ Ung verroul ou ung repagulle/ De quoy on peut pour s'enfermer/ En une chambre l'uys fermer. Смотрю и вижу задвижку,/ Засов или крючок,/ Которым можно закрыть дверь/ И запереться в комнате.

[77] Реплики, опущенные в отредактированных прозаических фрагментах: 1) I, 1: v. 116 (So.: "Hem quid est?" Si.: "Scies" – Сосия: "Гм... Что такое?" – Симон: "Вот что"); v. 137 (So.: "Quid aïs?" – Сосия: "Что ты!"); v. 141–143 (So.: "Recte putas" – "Это правильно" и т.д.); v. 149,

[42] "Amours, amours, par ton ouvrage/ Tousjours viennent en fin de usage/ Pour ung plaisir mille douleurs"; Ад., III, 2, v. 329–334: So.: "Ah./ Me miseram" – "Ах./ Я несчастная" и т.д. В этом случае, как и во многих других, приведенная французская цитата не имеет соответствия в оригинале. Здесь и далее мы сопровождаем также цитаты отсылками к латинскому тексту комедий, указывая акт, сцену, номера стихов, а также начальные слова латинских монологов или реплик, вольный перевод которых мы цитируем.

[43] My.: "Sans loyaulté amours ne valent rien"; ДА, IV, 3, v. 716–722: My.: "Nil ne esse proprium" ("Есть ли в человеке что-нибудь постоянное?") и т.д.

[44] "Mais il fait bon prevenir l'heure"; Ад., III, 2, v. 354–355: So.: "Propere tu" ("Поспешай" и т.д.). См. также:

Ад., II, 2, v. 221–222: Sa.: Credo istuc, etc.; Верю...	Main garnie est bonne a deffendre./ Ce dit on par commun usage. Как говорится./ Лучше синица в руках, чем журавль в небе. [Концовка реплики.]
Ад., II, 2, v. 253: Sy.: Paulisper mane. Подожди чуть-чуть.	Car ouvrage fait par raison/ Attendre veult temps et saison. Поспешишь – людей насмешишь. [Концовка реплики и всей сцены.]
Ад., II, 2, v. 271–273: Ae.: Age, inepte, etc. Ну, глупо.	Il fait bon prevenir le temps. Готовь сани летом. [Концовка реплики.]
Ев., III, 1, v. 418: Gn.: Quid ni esset? А как иначе?	Ung tel brocart/ Ne quiert responce ne demye:/ Asses en avoit pour sa part. Бритва скребет, а слово режет./ Припечатал. [Концовка реплики.]
ДА, IV, 2, v. 707: Pa.: Ego hanc visam. Пойду ее проведать.	Amour, tant tu es a doubter,/ Amour, tant es a rebouter,/ A qui ne trouve les moyens/ De sagement le regenter;/ Quant on cheu en tes lyens/ A paine s'en peut on oster. Любовь, любовь, тому, кто/ Не в силах тебе противостоять,/ Надо тебя страшиться/ Или гнать прочь./ Тот, кто попал к тебе в плен,/ Не вырвется на свободу. [Концовка реплики.]
ДА, V, 4, v. 907: Cr.: Evenit, etc. Вышло так.	Par cas fortuis sont conduys/ Tous les fais de humaine nature. От судьбы не уйдешь. [Концовка реплики.]

Ад., III, 2, v. 335–336: Ge.: Era, lacrumas mitte, etc. Госпожа, не плачь...	Pour lachrimer et souspirer/ Aucun bien ne peut procurer. Слезами делу не поможешь. [Середина монолога.]
Ад., I, 1, v. 26–81: My.: Storax, etc. Сторак...	Mieulx vauldroit lascher le licol/ A son cheval que par le col/ Se estranglast. Не перегибай палку. [Середина монолога.]

[45] Ад., II, 2, v. 228: Sa.: "O scelera" – "О, злодеяния" и т.д.

[46] "Premier tu veulx donner entendre" ("Во-первых, ты утверждаешь"); "Pour certain toutes ces paroles/ Retournent a conclusion" ("В самом деле, все, сказанное тобой,/ Подводит к заключению"); Ев., I, 2, v. 155–161: Ph.: "At ego nescibam" ("А я не знал" и т.д).

[47] Сам., I, 1, v. 67: Ch.: "Numquam tam mane" – "Как бы рано" и т.д.

[48] ДА, V, 3, v. 872: Pa.: "Quis me volt?" – "Кто звал меня?"

[49] "Je le requier ainsi,/ Et ja de ta narration/ Commence l'introduction;/ Ne celle rien, dy verité,/ Declaire ton intencion,/ Expose par induction/ Tous les poins de ta voulenté"; ДА, IV, 2, v. 709: Da.: "Immo etiam narrationis incipit mi initium" – "Вот уж приступает к введению в рассказ".

[50] Ср. перевод А.В. Артюшкова: "А впрочем, вот тебе мое условие:/ Услышу правду – молчалив и скрытен я,/ Кругом в дырах, повсюду протекаю я,/ Молчанья ждешь, так правду говори, смотря".

[51] *Godefroy F.* Op. cit. P., 1902. T. 10. P. 443.

[52] Grande encyclopedie en 31 volumes (1885–1902), réalisée par une société de savants et de gens de lettres (доступна в интернете); Grand dictionnaire universel du XIXe siècle (Larousse); Trésor de la langue française du XIXe et XXe siècle (статья "ministre").

[53] Pa.: "Immo nullorum arbitror" (Ев., III, 1, v. 409; "Вовсе ни с кем"); "A la realle verité,/ Si celluy vit avecques toy/ Je ne arbitre point qu'il soit roy/ D'aucuns hommes. Car folie grande/ Est a luy puisqu'il ne demande/ Avoir que toy en compaignie/ Qui es plain de toute folie,/ Coquart, estourdy, glorieux/ Et ne voys pas devant tes yeulx/ Se raillier de ta coquardie" ("По правде сказать,/ Не думаю, чтоб он был королем,/ Если он с тобой водит компанию,/ Видно, он совсем сошел с ума,/ Если ты у него в друзьях,/ Ты-то – отпетый дурак,/ Тщеславный трусишка,/ Тупой, как пень:/ Не видишь, что тебе в глаза смеются"). В издании А. Флекайзена эту реплику произносит Гнафон.

[54] Ср. диалог Дава и Хремета, который не имеет соответствия в латинской "Девушке с Андроса": Da.: "Mais au fort ce sont les offices/ Et les façons de meretrices/ Quant en leur malices et ordure/ Ilz ont ung enfant d'avanture,/ Pour le nourrir et gouverner/ Au plus parent le vont donner/ Disant que c'est sa geniture". Ch.: "C'est congneu, la propre nature/ Des meretrices voyrement/ Quant ilz font aucune porture/ Le donner au plus apparent" (Дав: "Хитрые и нечестные/ Блудницы всегда так поступают, такая у них повадка,/ Если нагуляют ребеночка,/ Тут же подсунут его тому, кто им подвернется,/ Твердя, что он и есть отец". Хремет: "Точно так,/ И впрямь, блудницы – таков их норов –/ Нагуляют ребеночка/ И подсунут первому встречному"). Этот обмен репликами, сочиненный АП, помещен между вольным переводом ст. 756 (Ch.: "Ab Andriast" – "С острова Андрия" и т.д.) и ст. 757 (Da.: "Adeon videmur" – "Мы, кажется, стало быть" и т.д.; ДА, IV, 4).

[55] Ср. вольный перевод монолога Симона: Si.: " Rogas?" ("Спрашиваешь?" и т.д.) (ДА, V, 4, v. 909–912): " Ne faiz tu pas tumber en fraulde/ Jeunes hommes adolescens/ Qui sont de complexion chaulde,/ Ineps et de peu de sens (...) ilz sont nourris en liberté/ Et quierent des moyens cinq cens/ Pour demener mondanité (...) Tu les deçoys en promectant/ A toutes heures chiens et oyseaulx..."

("Разве ты не вводишь в обман/ Горячих, неопытных и/ Неразумных юношей? (...) они воспитаны в холе,/ И им потребно немало средств/ На всякие утехи./ Ты то и дело манишь их псовой и соколиной охотой...").

[56] Ср.: Ch.: "Quid tu Athenas insolens?" (ДА, V, 4, v. 907; "Как ты вдруг в Афинах?"): "...qui te amaine/ Veue ta grande debilité/ En ceste region loingtaine..." ("Что тебя привело/ В такую даль/ В твоем-то возрасте?"). Ср. ниже: Cr.: "Evenit" ("Вышло так"): "Chremes, tu demandes pour quoy/ En Athenes venu je suis,/ Veu la debilité de moy/ Et que a paine me conduys..." ("Хремет, ты спрашиваешь меня,/ Что меня привело в Афины/ – Ведь я стар/ И едва таскаю ноги..."). Жалобы Демея, которыми АП дополнил перевод его монолога (Ад., V, 4, v. 854–861), перекликаются с позднесредневековыми произведениями мизогинной тематики: как и лирический герой Эсташа Дешана, Демея утверждает, что жена отняла у него "все силы" и что он изнемог из-за непосильной заботы о детях. Здесь АП несколько сближается с французской средневековой поэзией сниженного регистра; такие случаи в его переводах немногочисленны.

[57] См. нашу статью I.

[58] См.: *Buridant Cl.* Jean de Meun et Jean de Vignay, traducteurs de *l'Epitoma rei militaris* de Végèce: Contribution à l'histoire de la traduction au Moyen Age // Etudes de langue et de littérature françaises offertes à André Lanly. Nancy II, 1980. P. 51–69; ср. также издание этого перевода: Li livres Flave Vegece de la chose de chevalerie / Trad. par Jean de Vignay; édition critique avec introduction et commentaire par Leena Löfstedt. Helsinki, 1982. О прологах Жана де Виньe см. также: *Croizy-Naquet C.* Constantes et variantes de l'exorde chez Jean de Vignay // Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval. P., 2002. T. 2. P. 37–58. Впервые обзор переводов Жана де Виньe был дан К. Ноулз: *Knowles C.* Jean de Vignay. Un traducteur du XIVe siècle // *Romania*. 1954. T. 75. P. 417–423. О переводах Жана де Виньe см. также: *Gosman M.* The life of Alexander the Great in Jean de Vignay Miroir historial: the problem of textual equivalence // Vincent of Beauvais and Alexander the Great. 1986. P. 85–99; *Brun L., Cavagna M.* Pour une édition du Miroir historial de Jean de Vignay // Romania. 2006. T. 127, N 3. Приношу благодарность авторам последней статьи, позволившим мне прочесть ее до появления в печати.

[59] *Godefroy F.* Op. cit. P., 1881–1902. T. 1–10.

[60] *Wartburg W. von.* Französisches etymologisches Wörterbuch; Tübingen; Basel, 1948–1997. Suppément zur zweite Ausgabe des bibliographisches Beiheftes (...) von M. Hoffert. Basel, 1989. В ходе работы концепция словаря менялась; в настоящем своем виде он является этимологическим и историческим словарем романских языков и диалектов. Слова из перевода Теренция большей частью даются в этом словаре с пометой "1539 год" и сопровождаются следующей ссылкой: Handschriftliche Materialen, von A. Delbouille. Помимо указанных мы использовали также следующие словари: *Tobler A., Lommatzch E.* Op. cit.; *Greimas A.J., Keane T.M.* Op. cit.; *Huguet E.* Op. cit.; Trésor de la langue française du XIXe et XXe siècle (1789–1960) / Sous la direction de P. Imbs. P., 1971–1994. T. 1–16 (каждая словарная статья содержит развернутый исторический экскурс, включающий не только историческую справку о французском слове, но и о его этимоне; словарь доступен в интернете); *Di Stefano G.* Dictionnaire des locutions en moyen français. Montréal, 1991–1993.

[61] Ср.:

ДА, V, 1, v. 828: rogitas вопрошаешь	tu rogites et demandes вопрошаешь и спрашиваешь
[TF]: Ад., II, 4, v. 266: te ipsum quaerito тебя-то и ищу	Yssu suis a heure licite/ Pour te veoir, car je te querite Вышел из дому вовремя,/ Чтоб тебя повидать, ищу тебя

[62] Помимо примеров, приведенных в предыдущем примечании, ср. также:

Ад., IV, 2, v. 284: cum illa te intus oblecta с ней насладись там внутри	t'y delecte/ Et avecques elle te oblecte предайся утехам/ И с ней насладись.
Ад., I, 1, v. 49: In eo me oblecto... В нем моя услада...	En icelluy seul je me oblecte/ Et totalement me delecte. В нем одном моя услада,/ Все мои утехи.
Ев., III, 5, v. 590: sonitu concutit громом сотрясает	par son concute et fouldroye громом сотрясает и разит молнией
Ев., V, 2, v. 845: angiportum закоулок	angiport/ Couvert et petite ruelle тайный закоулок и маленькая улочка

[63] Ср. также другие латинизмы, значения которых определяются контекстом:

Ев., V, 2, 859: conservam невольницу	Conserve? Et puis esse raison/ Que tu l'alasses laidenger?/ Conserve? Y a il point de danger/ De toucher une serviteure! Невольницу? Но разве это причина,/ Чтоб наносить ей оскорбление?/ Невольницу? Да разве во вред распустить руки,/ Когда перед тобою рабыня... [Выше прозаическая ремарка также объясняет значение неологизма: Pythias courroussee de ce que Cherea dit qu'il cuydoit qu'elle fust serviteure et n'il eust point de danger. Пифиада была разгневана словами Хереи, утверждавшего, что девушка – рабыня и потому в его действиях не было никакого вреда.]
Ев., III, 5, v. 602: Alia circumspecto... Обвожу все взором...	J'avoye bien memoire/ De regarder et explorer/ Toutes choses a regarder,/ Je circunspette, je regarde/ A toutes choses Я не забыл,/ Что надо все оглядеть и исследовать,/ Увидеть,/ Обвожу все взором, смотрю/ На все...
Ад., II, 1, v. 159: Quamquamst scelestus Хоть он злодей	Quoy que Sannio soit selleste,/ Homme de tout mal entechié,/ Ruffien et plain de pechié Хоть Саннион и злодей,/ Человек замаранный,/ Сводник, погрязший в грехах

Ев., V, 2, v. 854: Non meam saevitiam veritu's? Не испугался ли моей ярости?	As tu point craint ma cruaulté, ma sevice, et ma felonnie? Не испугался моего гнева, ярости, бешенства? [В тексте вместо *фр.* "sevice" – "senice" и вместо *лат.* "sevitiam" – "senitiam".]

[64] Ев., IV, 3, v. 647–648: Ру.: "Qui nunc si detur mihi,/ Ut ego unguibus facile illi in oculos involem venefico" ("Только попадись ты мне,/ Мерзавец, я вцепилась бы в глаза твои бесстыжие"); АП: "...je le trouvasse/ Que avecques ongles involasse/ Aux yeux d'ung si grant venefique 〈...〉 Que je peusse facilement/ Luy voler aux yeux rudement/ Et aux ongles les luy crever".

[65] Ср.:

Ад., I, 2, v. 113: Ne me obtundas de hac re saepius. Больше мне этим не докучай.	Tout ce que tu dys n'est que vent,/ Ne me obtunde point si souvent/ De ceste chose... Все, что ты говоришь, – пустое,/ Не докучай мне этим/ Столь часто...
Ев., III, 5, v. 554: rogitando obtundat спрашивая, докучает	me suive en demandant/ Ou aucune chose obtundant идет за мной, выпрашивает что-то/ Или канючит
Ев., III, 4, v. 645: ludificatust надругался	il a eu ludiffyé/ La vierge et Thays deceue он надругался над девушкой и обманул Фаиду

[66] *Greimas A.J., Kean T.M.* Op. cit. Наиболее раннее употребление, согласно словарю Э. Юге, встречается у Лемера де Бельж, в его "Прославлении Галии и Франции" ("Illustrátions de Gaule et de la France") (1510–1513). FEW также датирует это употребление началом XVI в. Другие словари его не отмечают.

[67] Da.: "vidi Cantharam/ Suffarcinatam" (ДА, IV, 4, v. 770; "видел Кантару,/ В лохмотьях"); "Pour tout vray je vy face a face/ Une vieille suffarcinee" ("Сам видел своими собственными глазами/ Суффарцинную старуху").

[68] Ср. также другие латинизмы, употребленные в контекстах, не проясняющих их значения:

[TF], Ев., III, 1, v. 426: pulpamentum мясного	Et quiers pulpament pour manger... И ищешь пульпамента, чтоб поесть...
Ев., III, 1, v. 430: libero свободному	libert adolescent либерту-юноше [Возможно, что в издании, с которого АП делал перевод, вместо "liber" – "свободный" стояло слово "libertus" – "вольноотпущенник".]

Ев., IV, 3, v. 646: Ipsam capillo conscidit растрепал ей волосы	Et adoncques par les cheveux/ La concida le malheureux/ Infame, mastin enragé. Злосчастный негодяй, бешеный пес/ Ее за волосы концидировал.

[69] Sy.: "Syrisce..." (Ад., V, 1, v. 763): "Par dieu, Syrisce..." ("Боже, Syrisce...").
[70] Ср. также:

Ад., II, 2, v. 251: Sa.: Memorem me dices esse et gratum. Скажешь, что умею я благодарить и помнить.	Estre memor et aggreable me diras. Скажешь, что я человек благодарный и memor.
Ев., IV, 3, v. 644: Py.: Hocine tam audax facinus facere esse ausum! Такой наглый поступок осмелился совершить!	Mais n'est il pas bien vicieux,/ Bien audax et bien asseuray/ D'avoir fait pechié si honteux! Ну разве он, совершивший/ Такое гнусное дело, – /Не порочный человек,/ Самонадеянный и audax?

[71] [TF]: "Here gnate melius fieri haud potuit quam factum est, hera, quando vitium oblatum est" (Ад., III, 1, v. 295–296; "Госпожа, едва ли с твоей дочерью, над которой было совершено насилие, могло случиться нечто лучшее"); "Dame, il n'eust sceu mieulx advenir/ Tout bien regardé et cogneu,/ Que a ta fille il est advenu./ Quant au vice qui appartient/ A celluy seul qui l'entretient/ Et puis que le cas s'est offert/ Son honneur est bien recouvert/ Et le tien n'en peut estre moindre/ D'avoir ung tel et si beau gendre" ("Госпожа, если взвесить и разобрать все,/ С твоей дочерью не могло случиться ничего лучшего,/ Нежели то, что случилось./ Ведь насилие – на совести того, кто содержит девушку./ Благодаря представившемуся теперь случаю (т.е. будущей свадьбе. – *Л.Е.*) ее честь будет восстановлена,/ А вместе с ней и твоя:/ Что может быть лучше, чем иметь столь прекрасного зятя?").
[72] Ср.:

Ад., II, 2, v. 210: Sy.: Tace, egomet conveniam ipsum. Молчи, я сам с ним встречусь.	Tays toy, Thesipho, je entendray/ A ce cas, et si conviendray/ Moy mesme celluy ruffien. Молчи, Тезифон, я сам позабочусь/ Об этом деле/ И встречусь со сводником.
Ев., III, 1, v. 407–408: Gn.: Regem elegantem narras. Ты говоришь, король – человек тонкий.	Tu narres ung elegant roy. [Тот же смысл.]

[73] Ср. accusativus cum infinitivo после глагола речи: "Clamant omnes indignissume factum esse" (Ад., I, 2, v. 91–92; "Кричат все: возмутительный поступок!"); инфинитивная конструкция во французском: "Maintenant tous contre luy crien:/ Estre ce fait indignement" ("Теперь все против него ополчились: возмутительный-де поступок!").

[74] Ср.:

Ев., III, 5, v. 550: Ch.: Pro Juppiter Клянусь Юпитером	Par Jupiter qui seignerie aux cieulx... Клянусь Юпитером, который царствует на небесах
Ев., III, 2, v. 466: Pa.: hercle Именем Геркулеса	Par hercules [То же.]
[TF], ДА, IV, 4, v. 770: My.: Diis pol habeo gratias Поллукс, благодарю богов	Pol je jure que a ceste fois/ J'ay rendu graces aux dieux Поллукс, клянусь, что в этот раз/ Я благодарна богам

АП постоянно переводит *лат.* "hercle" именно так.

[75] Ср.: Ae.: " Cupio: verum hoc mihi moraest:/ Tibicina et hymenaeum qui cantent" (Ад., V, 7, v. 904–905; "Стремлюсь,/ Да вот задержка у меня: флейтистки нет,/ И гименей петь некому"); "Et me tarde que je ne oys bruyre/ La tybicine et la lyre/ Chantans quelques chant nuptial" ("Тяну,/ Потому что не слышно ни флейтистки, ни лиры,/ Играющих брачную песнь"). Ср. цитируемый выше перевод Риппа (примеч. 13).

[76] Ср.:

Ев., III, 5, v. 583: Ch.: virgo in conclavi sedet девушка сидит в запертом покое	La pucelle belle a merveille/ Assise est dedans le conclave. Моя несравненная красавица/ Сидит в запертом покое.
[TF], Ев., III, 5, v. 598: An.: flabellum tenere держать опахало	Tenir ung flabel et venter держать опахало и махать им.
Ев., III, 5, v. 602: Ch.: Ego limis specto sic per flabellum Искоса гляжу так сквозь опахало	En regardant par l'adventoyre et flabel Глядя сквозь веер и опахало
Ев., III, 5, v. 603: Ch.: Pessulum ostio obdo Закрываю дверь на задвижку	La ou je voy estre ung pessule,/ Ung verroul ou ung repagulle/ De quoy on peut pour s'enfermer/ En une chambre l'uys fermer. Смотрю и вижу задвижку,/ Засов или крючок,/ Которым можно закрыть дверь/ И запереться в комнате.

[77] Реплики, опущенные в отредактированных прозаических фрагментах: 1) I, 1: v. 116 (So.: "Hem quid est?" Si.: "Scies" – Сосия: "Гм... Что такое?" – Симон: "Вот что"); v. 137 (So.: "Quid aïs?" – Сосия: "Что ты!"); v. 141–143 (So.: "Recte putas" – "Это правильно" и т.д.); v. 149,

150–154 (обмен репликами между Сосием и Симоном). Стихи 155–170, завершающие рассказ Симона, переданы сокращенной и упрощенной парафразой: опущены все "оживляющие" реплики Сосии, а также реплики, в которых рабу Даву дается негативная оценка. Сокращения обусловлены, вероятно, теми трансформациями, которые претерпевает в переводе фигура раба.

[78] См. соответственно ст. 363 (Pa.: "Perge" – "Дальше"), 365 ("Magnum signum" – "Важный знак"), 363 (Ch.: "Recte dicis" – "Ты прав").

[79] Тот же стиль отличает, в частности, и монолог Памфила, которому придана форма не вполне регулярной королевской песни (это стихотворение является амплифицированным переводом ст. 694–697: "Mysis, per omnis tibi adiuro deos... " – "Мисида, заклинаю тебя всеми богами" и т.д.): Памфил называет даму своей "высочайшей повелительницей" ("ma dame souveraine") и сообщает, что ему "Единый ее взгляд милей (...) Всей мирской славы" ("Tant seulement ung regard de ses yeulx/ Plus m'est plaisant que la gloire mondaine").

[80] Реплики, подчеркивающие куртуазность влюбленных и силу их чувств. В 5-ю сцену I акта между переводом ст. 267–270 (реплика Мисиды) и ст. 270–276 (реплика Памфила) АП вставляет две реплики этих же героев – симметричные двустишия, соединенные опоясывающей рифмой. В ту же сцену после перевода ст. 276-277 (реплика Мисиды) АП помещает реплику Памфила, отвечающую ей по содержанию и форме. Во 2-ю сцену II акта между переводами частей ст. 361 (краткие реплики Памфила и Дава) АП вставляет две двустишные реплики этих же персонажей, соединенные перекрестной рифмой. В 3-ю сцену II акта между переводом ст. 385 и 386 (реплики Памфила и Дава) помещены еще две отвечающие друг другу реплики этих героев. Примеры можно умножить.

[81] Восхваление Дава. В 1-ю сцену II акта между переводами ст. 335–336 (реплика Памфила) и ст. 336–337 (реплика Харина) АП помещает еще две реплики этих же юношей, превозносящих ловкого раба. Во 2-ю сцену II акта после перевода ст. 352 (реплика Памфила) АП вставляет реплики Дава и Памфила, причем Памфил называет раба не иначе как своим "дражайшим и совершенным другом" ("Davus, mon cher amy parfait"). Практически весь финал этой сцены также сочинен АП. После перевода ст. 373–374 (часть реплики Харина) АП вставляет две реплики Памфила и Харина, а также самого раба. Здесь Памфил уверяет, что Дав спас его от смерти ("Davus, j'estoye a mort livré,/ Mais par ta venue joyeuse/ Tu m'as de la mort delivré" – "Дав, я ждал смерти,/ Но твой нежданный приход/ Спас меня"), а Харин предстает как куртуазный влюбленный ("De la belle tresgracieuse je requier veoir le doulx maintien" – "Жажду узреть сладкий лик совершенной красавицы"). Примеры можно умножить.

[82] В 3-ю сцену III акта после перевода ст. 533 АП вставляет несколько реплик Хремета и Симона, образующих рондо. В 1-ю сцену IV акта между переводом ст. 649 и 650 АП помещает три реплики юношей, обменивающихся колкостями.

[83] Напомним, что перевод этой комедии у АП имеет прозиметрическую форму, причем прозаические фрагменты представляют собой отредактированные части перевода Риппа (см. нашу статью I). О функциях прозы и стихов во французских прозиметрах XV в. см., в частности: *Dauvois N.* De la satura à la bergerie. Le prosimètre en France et ses modèles. P., 1998. Ср. также: *Evdokimova L.* Les prosimètres français du XVe siècle: de l'expressivité de la prose à l'expressivité du vers // Actas du XXIII Congreso Internacional di Lingüistica y Filologia Romanica (Salamanca, 24–30 sept. 2001) / Ed. F.S. Miret. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2003. Vol. 4. P. 295–307.

[84] Прозаическую форму имеют рассказы Симона о детстве Памфила (перевод ст. 51–59) и о похоронах Хрисиды (перевод ст. 106–124), рассказ Памфила о болезни и смерти этой куртизанки (перевод ст. 277–285; к последнему после стихотворного фрагмента присоединяется прозаическое заключение: перевод ст. 297–299).

[85] Мы обозначили лишь тенденцию: некоторые монологи или реплики, достаточно напряженные и далекие от повествовательной интонации, также могут иметь прозаическую форму. Ср.: III, 2, v. 481–488 (монолог Лесбии); III, 4, v. 599–606 (монолог Дава); IV, 4, v. 732 (краткие реплики Дава и Мисиды).

[86] Исключение составляет монолог Лесбии (III, 2, v. 481–488), выделенный рубрикой "Acteur" ("Автор").

[87] Recueil d'arts de Seconde Rhétorique / Publié par E. Langlois. P., 1902. P. 220. Трактат Молине и все упоминающиеся далее сочинения, посвященные искусству версификации – "второй риторике" (за исключением книги Фабри и сочинения Несчастливца), – опубликованы в этом же издании.

[88] В "Девушке с Андроса" 8-стишия рифмуются по схеме *abab bcbc*; помимо этой схемы рифмовки Молине упоминает и другую – *abaa bb cc*; такими 8-стишиями в значительной степени написан прозиметр Октовьена де Сен-Желе "Двор Чести" ("Sejour d'Honneur") – этому поэту, напомним, в течение долгого времени приписывали стихотворный перевод Теренция.

[89] Recueil d'arts de Seconde Rhétorique. P. 238.

[90] Ibid. P. 278. Этот трактат подводит итог поэтической практике рубежа XV–XVI вв. О широком семантическом спектре 12-стиший пишет уже в первой трети XV в. Бодэ Аран, автор "Наставления в искусстве второй риторики" (1432): "Это риторическое украшение можно использовать, если пишешь о материях божественных или любовных, а также о других моральных предметах" (Ibid. P. 196).

[91] Ibid. P. 279.

[92] В первом монологе (парафраза на IV, 1, v. 629–634) Харин, узнав о мнимом предательстве соперника, осуждает людей, не держащих данное слово; во втором (парафраза на V, 3, v. 782) Памфил, застигнутый отцом в доме возлюбленной, сетует на свое безвыходное положение. Последнему монологу отвечает симметричный, также 14-стишный, монолог Симона (парафраза на V, 3, v. 872): назидание, обращенное к сыну. Та же строфа служит для оформления мольбы служанки о благополучном рождении младенца (парафраза на I, 4, v. 232–235), а также монолога Дава (парафраза на V, 2, v. 842); содержание последнего, впрочем, не соответствует приведенной выше характеристике 14-стишной строфы (раб уверяет, что другие персонажи комедии находятся в его власти).

[93] "Et peult l'en faire courtes lignes et longues, pource que en lay l'en ne traicte que matieres de grandes joye ou de excessive douleur..." ("В лэ хорошо чередовать краткие и длинные стихи поскольку в них говорится либо о чрезмерной радости, либо о необыкновенном горе"; *Fabri P.* Op. cit. P. 51). В XIV в. у Гильома де Машо и его последователей структура лэ была более строгой (12 строф, несходных между собой). С течением времени лэ теряли прежнюю "твердую форму". Эта эволюция заметна и на рубеже XV–XVI вв.: определение, которое дает этой форме Молине в конце XV в., отличается от приведенного выше определения Фабри большей строгостью (согласно Молине, лэ рифмуются по формуле *aab aab bba bba*, причем каждый второй стих 3-стишия должен быть коротким). Несмотря на то что трактаты отмечают в качестве основного признака лэ гетерометричность, на рубеже XV и XVI вв. писались и изометрические лэ: так, в уже упоминавшийся прозиметр "Двор Чести" Октовьен де Сен-Желе включает "Лэ, исполняемое Обманом" ("Le Lay d'Abus" – этим подзаголовком стихотворение вводится в прозиметре), которое состоит из пяти изометрических строф *aab aab bba bba*.

[94] Те же формальные и содержательные признаки присущи переводу еще двух монологов: 12-стишной парафразе на I, 5, v. 270–272 (здесь Памфил клянется не покидать даму), а также 17-стишной парафразе на II, 6, v. 456–458 (монолог негодующего старика).

[95] См.: *Duplat A.* Le Mystère de Saint Martin d'Andrieu de la Vigne (1496) d'après le manuscrit 24332. Service de reproduction des thèses. Lille III, 1980. P. 276–278.

[96] См.: *Servet P.* Introduction // Le Mystère de Résurection, Angers (1456). Genève, 1993. T. 1. P. 49–50.

[97] См.: *Meiller M.* Introduction // Jean du Prier dit Le Prieur. Le Mystère du roy Advenir / Ed. par A. Meiller. Genève; Paris, 1970. P. XXIII–XXIV. Полный анализ размеров, строф и вставных лирических стихотворений этой мистерии, отличающейся изысканностью стихотворной формы, содержится в диссертации Макса Иппа: *Hippe M.* Le Mystère du roy Avenir par Jean du Prier dit Le Prieur. Greifswald, 1906 (Inauguraldissertation). P. 28–33.

[98] *Duplat A.* Op. cit. P. 276; там же приводятся другие подобные примеры (р. 277). Две вставные баллады "Девушки с Андроса" образованы сходным соединением строф разного

объема и структуры. Первая является парафразой двух стихов оригинала (IV, 2, v. 687–688). Эта баллада состоит из одной 13-стишной и трех 12-стишных строф (I: *aabaa bbbc bbbC*; II, III, IV: *aab aab bba bbA*; посылка – восемь стихов). Вторая баллада написана на один стих оригинала (IV, 2, v. 690) и включает 14-, 12- и 8-стишную строфы (I: *aab aab cc dd eddE*; II: *aab aab bbc bbC*; III: *abab bcbC*; посылка – четыре стиха). В конце XV в. "твердая форма" 3-строфной баллады, характерная для прошлого века, как и структура лэ, постепенно расшатывается; баллада и королевская песнь сближаются по своей структуре – создаются 4-строфные баллады (см.: *Jung M.R.* La ballade à la fin du XVe et au début du XVIe siècle: agonie ou reviviscence // Etudes de Lettres. Lausanne, 2002. N 4. P. 23–41). Ср. также "Трактат об искусстве риторики", где говорится, что в балладе может быть более трех строф (Recueil d'arts de Seconde Rhétorique. P. 206). Однако если баллада конца XV в. и допускала увеличение числа строф, то варьирование длины строф не дозволялось: в искусствах "второй риторики" такие баллады не упоминаются; другие примеры нерегулярных баллад пока неизвестны. Видимо, появление нерегулярных баллад во французской "Девушке с Андроса" следует объяснять тенденцией к соединению разных строф, характерной для драматической поэзии.

[99] Ср. схемы третьей и четвертой строфы: III: ***a(10)a(4)b(4)**..**a(10)a(4)a(6)** b(10)b(4)b(6)b(6) c(6)c(10)*; IV: ***a(10)a(4)b(6)** **a(10)a(4)a(6)**..a(4)b(6)b(6)b(4) c(6)c(10)* (мы выделяем повторяющиеся части строф полужирным шрифтом).

[100] 18-стишная строфа распадается здесь на два четверостишия и два пятистишия, оканчивающихся в трех случаях 7-сложником, а в одном – 5-сложником. Схему этой строфы приводит М. Ипп: 2[*a(5)a(7)a(3)b(7)*] *b(7)b(4)b(7)b(3)b(7) b(3)b(7)b(3)b(7)b(5)* (*Hippe M.* Op. cit. P. 30). Ср. там же другие подобные схемы: *a(8)a(4)a(8)a(4)a(8) a(8)a(4)a(8)a(8)b(4)* и т.д.

[101] Ср. Экскурс II, помещенный в конце этой статьи.

[102] *Duplat A.* Op. cit. P. 272.

[103] Recueil des farces (1450–1550) / Par André Tissier. Droz, 1996. T. 10. P. 79–80 (разбор фарса "Tarabins, Tarabas et Triboule-menage"). Ср. сходный комментарий к другим фарсам: Ibid. P. 33, 195–196, 242, 350–351. P., 1995. T. 9. P. 24, 88–89, 142, 210–211, 258–259 и т.д. В более поздней статье А.Тиссье отчасти смягчил этот вывод: многочисленные нарушения размера, встречающиеся в фарсах, пишет он, обусловлены устным характером драматического стиха, который был рассчитан не на чтение, а на слушание и предполагал свободное экспрессивное произнесение, не стесненное правилами просодии (так, местоимения могли и произноситься, и элидироваться). Иначе говоря, укороченные или удлиненные стихи видны только на листе бумаги, на слух их отличие от правильных стихов не было заметно. Однако это новое объяснение не отменяет главного вывода: средневековому драматическому поэту были дозволены "ритмические вольности". См.: *Tissier A.* Sur le vers dans le genre dramatique des farces à la fin du Moyen Age // Cahiers de l'association internationale des études françaises. Mai 2000. N 52. P. 247–265.

[104] Другие примеры см. в Экскурсе II.

[105] Recueil des farces. T. 9. P. 196: *place/ lasche; miche/ nourrice*. Ср. другие примеры неточной, близкой к ассонансу рифмы, которые приводит Тиссье: Ibid. P. 32.

[106] Парафраза на I, 2, v. 81–85. Этот монолог куртизанки Фанды назван "жалобой" во вступительном комментарии к сцене; он имеет схему рифмовки *aab aab bcc dd edde*.

[107] Парафраза на три начальные реплики II, 3, v. 242–243, а также на монолог куртизанки Вакхиды: II, 4, v. 381–395.

[108] См. например: 1) "Формион": *ceans/ bien; nomme/ Sophrone; fait as/ mariage; despeschat/ fera; espouse/ toute*; 2) "Свекровь": *promis/ aussi; arresté/ foyes* (последнее слово читалось "fue"); *observe/ ferme; exploite/ t'oyent*.

[109] Например, перевод ДА, V, 4, v. 932–933.

[110] Ср. также "Наставление в искусстве второй риторики", где приводится диалогическое стихотворение, относящееся к низкому стилистическому регистру.

[111] Так же АП поступает и при переводе следующих реплик: v. 822, 899, 900 и др.

112

[TF], Ад., IV, 5, v. 699–700 Mi.: Abi domum ac deos precare ut uxorem accersas. Abi. Esch.: Quid? Iam ne uxorem ducam? Mi.: Iam. Esch.: Iam? Mi.: Iam quantum potest. Микион: Ступай в дом молиться богам, чтоб жениться. Ступай. Эсхин: Как? Чтоб я сейчас женился? Микион: Сейчас. Эсхин: Сейчас? Микион: Сейчас, как можно скорее.	Mi.: Vaten a l'ostel vistement/ Et prie aux dieux de corps et d'ame/ Que avoir tu la puisse pour femme./ Va tost. Esch.: Quoy? Je l'esposeray/ Maintenant? Mi.: Maintenant. Esch.: Maintenant? Mi.: Sans quelque doubtance/ Et t'en va a toute puissance/ Aprester, car ce fait sera/ Plutost que faire se pourra. Микион: Ступай поскорее в дом /И всем сердцем молись богам./ Чтобы поскорее на ней жениться./ Ступай. Эсхин: Как? Чтобы я сейчас на ней женился? Микион: Сейчас. Эсхин: Сейчас? Микион: Не сомневайся,/ Ступай быстрее,/ Приготовься, все будет устроено/ Скорейшим образом.
Фор., V, 6, v. 881–882 An.: Em/ Quin ergo rape me: quid cessas? Ge.: Fecero. An.: O mi Phormio,/ Vale. Антифон: Ну,/ Хватай меня! Чего ждешь? Гета: Так и сделаю. Антифон: Формион, мой дорогой,/ Прощай!	An.: Et puis donc qu'il est en ce train/ Prens moy et m'y maine soubdain./ Que cesses tu? Ge.: Je le feray. An.: O mon Phormio, icy demeure/ En bonne santé pour ceste heure. Антифон: Ну, коль все сошлось,/ Хватай меня, веди,/ Чего ждешь? Гета: Так и сделаю. Антифон: Формион, мой дорогой, счастливо/ Тебе здесь оставаться!

113

Фор., V, 6, v. 936–939: De.: In ius ambula. Ph.: Enim vero si porro esse odiosi pergitis... De.: Quid facies? Ph.: Egone? vos me indotatis modo/ Patrocinari fortasse arbitramini? Демифон: Под суд пойдешь! Формион: Но если вы так будете и дальше докучать мне...	De.: Va en droit. Ph.: Je iray voirement/ Et a vostre grant detriment. De.: Que feras tu? Ph.: Que je feray?/ Arbitres vous que indouaire/ Je soye patron de pucelles? Демифон: Под суд пойдешь! Формион: И пойду,/ Но вам же будет хуже!

Демифон: Что ты надумал? Формион: Я-то? А вы небось считаете,/ Что я покровительствую только бесприданницам?	Демифон: Что ты надумал? Формион: Что надумал?/ А вы считаете, что я покровительствую/ Только девицам-бесприданницам?

Здесь ассонансная рифма (*feray/ indouaire*) поддержана внутренней рифмой (*feray/ arbitres*).

[114] В переводе "Адельфов" стихи, образованные разными репликами, составляют около 5%, в "Фарсе о Патлене" – 10%.



СОДЕРЖАНИЕ

Л.В. Евдокимова. Предварительные замечания: стих или проза? 3

**ПРОЗИМЕТРЫ:
ОТ ПОЗДНЕЙ АНТИЧНОСТИ К БАРОККО**

И.Г. Матюшина. Боэций и король Альфред: поэзия и проза 11

М.Р. Ненарокова. Об отношении стиха и прозы в трактате Храбана Мавра "Похвала Святому Кресту" 58

Е.А. Гуревич. Стихи, услышанные во сне: об одном типе поэтических вставок в древнеисландской прозе 86

Е.В. Халтрин-Халтурина. Антология поэтических форм в "Старой Аркадии" Филипа Сидни: под знаком противостояния Аполлона и Купидона 117

К.А. Чекалов. Стих и проза в "Прихотях ума" Антон Джулио Бриньоле Сале 137

**СТИХ И ПРОЗА НАКАНУНЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ:
ПЕРВЫЕ ФРАНЦУЗСКИЕ ПЕРЕВОДЫ
КОМЕДИЙ ТЕРЕНЦИЯ**

Л.В. Евдокимова. Комментарии к комедиям Теренция в издании А. Верара и их источники (Статья I) 161

Л.В. Евдокимова. Два французских перевода комедий Теренция в издании А. Верара: стилистическая и социальная ориентация переводчиков (Статья II) 215

В сборник включены иллюстрации из следующих изданий:

Avril Fr., Reynaud N. Les manuscrits à peintures en France. 1440–1520. P., 1993.

Patrologiae Latinae Cursus Completus. P., 1851. Vol. 107.

Terentii comediae sex, a Guidone Juvenale explanatae, et a Jodocho Badio cum annotationibus suis recognitae. Lyon: Trechsel, 1493; BN: RES-M-YC-384.

Therence en françois / Prose et Rime / Avecques le latin. P.: A. Vérard, [1500–1503]; BN: RES-G-YC-214.

http://www. wga.hu/frames-e.html?/zgothic/miniatur/1451–500/2netherl/04n_1450.html

Качество иллюстраций соответствует качеству представленных авторами оригиналов

Для оформления переплета использована миниатюра:

Боэций. "Утешение Философией". Рукопись. XV в. Л. 40 об. Париж. Национальная библиотека. Fr. 1098

Научное издание

СТИХ И ПРОЗА В ЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

Утверждено к печати
Ученым советом
Института мировой литературы
им. А.М. Горького РАН

Зав. редакцией *Е.Ю. Жолудь*
Редактор *В.С. Матюхина*
Художник *В.Ю. Яковлев*
Художественный редактор *Т.В. Болотина*
Технический редактор *Т.А. Резникова*
Корректор *А.Б. Васильев*

Подписано к печати 21.06.2006
Формат $70 \times 90^{1}/_{16}$. Гарнитура Таймс
Печать офсетная. Усл.печ.л. 20,5 + 0,6 вкл.
Усл.кр.-отт. 21,7. Уч.-изд.л. 20,9
Тип. зак. 3416

Издательство "Наука"
117997, Москва, Профсоюзная ул., 90

E-mail: secret@naukaran.ru
www.naukaran.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ГУП "Типография "Наука"
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12